

4.

DIE
PROVENZALISCHE TENZONE

EINE LITERARHISTORISCHE ABHANDLUNG.

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

BEI DER
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT
DER
UNIVERSITÄT ERLANGEN

IM JULI 1886

EINGEREICHT

VON

RUDOLF ZENKER

AUS ERLANGEN.

LEIPZIG,
DRUCK VON J. B. HIRSCHFELD.

1888.

5.

ROYAL HOLLANDISH INDIA COMPANY

THE DIRECTOR GENERAL OF THE INDIA COMPANY

THE DIRECTOR GENERAL OF THE INDIA COMPANY

THE DIRECTOR GENERAL OF THE INDIA COMPANY

THE DIRECTOR GENERAL OF THE INDIA COMPANY

THE DIRECTOR GENERAL OF THE INDIA COMPANY

THE DIRECTOR GENERAL OF THE INDIA COMPANY

THE DIRECTOR GENERAL OF THE INDIA COMPANY

THE DIRECTOR GENERAL OF THE INDIA COMPANY

THE DIRECTOR GENERAL OF THE INDIA COMPANY

THE DIRECTOR GENERAL OF THE INDIA COMPANY

THE DIRECTOR GENERAL OF THE INDIA COMPANY

SEINEM
HOCHVEREHRTEN LEHRER
HERRN PROF. DR. GRÖBER
IN AUFRICHTIGER DANKBARKEIT
GEWIDMET
VOM VERFASSER.

1871

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION

500 N. 5TH ST. NEW YORK

1871

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

Vorwort.

Die nachstehende Abhandlung verdankt ihre Anregung einer von der philosophischen Facultät der Universität Strassburg für das Jahr 1886 ausgeschriebenen Preisaufgabe und hatte bereits im Februar dieses Jahres in einer von der jetzigen allerdings theilweise abweichenden, in den meisten wesentlichen Punkten jedoch mit ihr übereinstimmenden Fassung der genannten Facultät vorgelegen, als bald nach einander zwei Schriften erschienen, welche gleichfalls die provenzalische Tenzzone zum Gegenstand hatten, nämlich eine Marburger Dissertation von L. SELBACH: Das Streitgedicht in der altprovenzalischen Lyrik und sein Verhältniss zu ähnlichen Dichtungen anderer Literaturen, Marburg 1886, welche dann in erweiterter Gestalt als Heft LVII in die „Ausgaben und Abhandlungen“ aufgenommen wurde, sowie eine Breslauer Dissertation von H. KNOBLOCH: Die Streitgedichte im Provenzalischen und Altfranzösischen, Breslau 1886 (vergl. dazu die Recensionen im Literaturblatt für germ. und rom. Philologie, 1887, Sp. 76, (APPEL) und im Literar. Centralblatt, 1887, Sp. 1234). Die Ziele, welche diese beiden Schriften verfolgen, sind indessen von vornherein andere, als sie der vorliegenden Abhandlung gesteckt waren. SELBACH bezeichnet p. 7 als seine Aufgabe: „das gesammte Material, nach gewissen Gesichtspunkten geordnet, zusammenzustellen, das Verhältniss des provenzalischen Streitgedichts zu verwandten Dichtungen anderer Literaturen aufzuhellen, sowie auch Fragen über Einrichtung, Vortrag derselben u. dgl. zu erörtern.“ KNOBLOCH beschreibt sowohl die provenzalischen als die altfranzösischen Streitgedichte nach Form und Inhalt und verbreitet sich besonders über den letzteren in sehr eingehender Weise. Ausschliesslicher Zweck der vorliegenden Arbeit war es hingegen, einige Fragen, welche das Streitgedicht in seinem Wesen berühren und welche trotzdem bisher nicht ausreichend beantwortet schienen, auf Grund des gesammten zugänglichen Materials der provenzalischen Tenzonen — von denen die altfranzösischen nur eine schwache Nachahmung sind — einer sorgfältigen Prüfung zu unterziehen und womöglich in einem bestimmten Sinne zu entscheiden. SELBACH und KNOBLOCH

vertreten beide die Ansicht, dass die betreffenden Fragen schon durch DIEZ'ens Ausführungen erledigt seien; KNOBLOCH geht deshalb ganz kurz über sie hinweg, SELBACH beschränkt sich auf einige beiläufige Bemerkungen. Somit würde eine nachträgliche Rücksichtnahme auf die beiden Schriften meiner Abhandlung eine wesentliche Förderung nicht gebracht haben; sie hätte mich aber dessenungeachtet bei den immerhin vorhandenen vielfachen Berührungspunkten der drei Arbeiten zu einer vollständigen Umarbeitung meiner Abhandlung genöthigt. Aus diesem Grunde zog ich es vor, der letzteren ihre ursprüngliche Selbständigkeit zu wahren und im Laufe der Untersuchung von den beiden Schriften überhaupt keine Notiz zu nehmen, sondern nur in den Anmerkungen da, wo es nöthig schien, auf sie hinzuweisen, sowie auch von den bei SELBACH veröffentlichten Texten nur an diesem Orte Gebrauch zu machen. Wenn die Arbeit nun erst jetzt etwas verspätet an die Oeffentlichkeit tritt, so liegt das daran, dass verschiedene mir vorher nicht zugängliche Texte, sowie einzelne neue Beobachtungen theilweise Aenderungen, Kürzungen sowohl als Erweiterungen, nothwendig machten, deren Ausführung durch Verhältnisse privater Natur verzögert wurde. Von den beiden obigen Schriften ist meine Abhandlung nichtsdestoweniger völlig unabhängig, und wenn sie hie und da mit ihnen Gleiches bietet, so beruht das nicht auf Entlehnung, sondern ist nur die unvermeidliche Folge einer, wenn auch von verschiedenen Gesichtspunkten ausgehenden Behandlung des gleichen Gegenstandes.

Durch Herrn Prof. GRÖBER's freundliche Vermittelung besorgte mir Herr Prof. SUCHIER Abschriften folgender, jetzt meist bei SELBACH veröffentlichter Tenzonen: Gr. 75, 2: En Bernartz, grans cortezia (SELBACH p. 120); 191, 2: Falco, en dire mal (ib. p. 100); 248, 16: Auzit ai dir, Bofils, que saps trobar (ib. p. 119); 267, 1: Qui vos dara respieg dieus lo maldia (ib. p. 118); 76, 1: Amics Guigo, be m'aur' obs de ton son (ib. p. 117); 98, 2: Seignen Blacatz, talant ai que vos queira, und 111, 1: Bona-fos, eu vos envit. Zu meinem Bedauern fand ich erst nachträglich, dass die beiden letztgenannten Tenzonen, ebenso wie die Gr. 451, 1: Amics Marcabrun, car digam, von welcher Herr Prof. MUSSAFIA mir eine durch Herrn cand. phil. B. DIMAND gefertigte Abschrift zu senden die Güte hatte, schon gedruckt sind, nämlich 98, 2 bei M. G. 1143, welche Angabe im Verzeichniss fehlt, die beiden anderen in O. KLEIN's Ausgabe des Mönchs von Montaudon p. 108 und p. 99. Für ihre freundlichen Bemühungen bin ich den genannten Herrn zu aufrichtigem Danke verpflichtet.

Erlangen, im März 1888.

Rudolf Zenker.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	III
Literatur über die Tenzone	1
Die Tenzone nach Form und Inhalt	8
Terminologie der Tenzone	10
Die coblas	16
Die Angaben der Leys und der Doctrina	19
Die Angaben der Biographien	22
Sonstige Zeugnisse und Notizen aus der provenzalischen Literatur	51
Die Tenzonen selbst	53
Die Schiedsrichter	58
Besprechung einzelner Tenzonen	66
Die ältesten Tenzonen	71
Wie wurden die Tenzonen gedichtet?	88

Literatur über die Tenzzone.

Bei der längst erwiesenen absoluten Unzuverlässigkeit des NOSTRADAMUS kann ein Zurückgreifen auf die Angaben, welche er über die Tenzonendichtung macht, keinerlei wissenschaftlichen Werth mehr haben. Ebenso ist die kurze, ganz allgemeine Charakteristik der Tenzzone, die sich bei Millot, Hist. lit. des Troub. I, LXVII findet, als bedeutungslos zu übergehen.

Die erste ausführlichere Darstellung bietet RAYNOUARD im Choix des poésies orig. des Troub. II, 186. Er bezeichnet die Tenzzone als eine Dichtung in dialogischer Form, in der für gewöhnlich zwei Unterredner abwechselnd in Strophen von gleichem Bau und gleichen Reimen ihre widersprechenden Ansichten über verschiedene Fragen der Liebe, des Ritterthums, der Moral u. s. w. vertheidigen. Neben den Tenzonen, die sich um eine vorgelegte Frage drehen, unterscheidet er noch solche — er bezeichnet sie als satires dialoguées —, in denen sich die Unterredner von Strophe zu Strophe persönlich befehlen. Er wirft dann die Frage auf, ob die Tenzonen in der Regel wirklich von mehreren Dichtern oder etwa nur von einem einzelnen herrührten, vermeidet es jedoch, einen völlig klaren Entscheid abzugeben. Er drückt sich nämlich folgendermassen aus: „Il est probable, que les tensons étaient composées quelquefois par un seul et même poète qui se servait alors de cette forme pour louer plus adroitement sa maîtresse ou le seigneur dont il était protégé. C'est ainsi qu'on trouve également des exemples de Tensons allégoriques entre un amant et un oiseau, ou même avec un être moral personnifié. Mais il n'est pas permis de douter que ces sortes de pièces ne fussent aussi l'ouvrage de troubadours différents.“ Diese letztere Ansicht begründet er mit zwei Stellen aus den Biographien des Uc von San Circ und des Jaufre und Rainaut von Pons sowie mit einer Tenzzone, welche

er dem Gaucelm Faidit und dem Delphin von Alvernhe zuschreibt (es ist die zwischen Uc und dem Delphin: Dalfin, respondetz mi sius platz, M. G. 457), vor allem aber durch den Hinweis auf die heftigen Beleidigungen, welche sich die Dichter in den Tenzonen bisweilen entgegenschleudern und welche nur durch einen erbitterten gegenseitigen Hass zu erklären seien. Als Beleg führt er die Tenzzone zwischen Albert Marques von Malaspina und Raimbaut von Vaqueiras an: Aram digatz, Raimbaut, sius agrada (Choix, IV, 9). Dieses Argument hat ähnlich für eine einzelne Tenzzone schon Millot, I, 435. Er findet nämlich in der Handschrift eine Tenzzone zwischen Bertran von Alamano und Guigo von Cabanas¹⁾ nur Guigo überschrieben und meint nun, diese Ueberschrift sei jedenfalls nicht so zu nehmen, als sei Guigo der alleinige Verfasser des Gedichts. Denn es sei nicht denkbar, dass ein Troubadour Beleidigungen, wie sie Bertran gegen Guigo ausspricht, einem anderen gegen sich selbst in den Mund gelegt haben sollte. Der Einwand, welchen Diez, Poesie d. Troub. p. 165 gegen die Beweiskraft des Raynouard'schen Argumentes erhebt: der Dichter müsse fähig sein, einem anderen diese Bitterkeit in den Mund zu legen, indem er sich ganz in dessen Lage und Charakter hinein-denke, dieser Einwand trifft wohl nur theilweise zu, für den von vornherein höchst unwahrscheinlichen Fall nämlich, dass man an die Möglichkeit dächte, es habe ein Dichter die beiden Unterredner der Tenzzone fingirt. Viel näher liegt aber doch die Vermuthung — gegen die sich eben MILLOT kehrt —, es möchte einer der beiden Unterredner selbst der Verfasser der Tenzzone und nur sein Gegner von ihm fingirt sein. Für diesen Fall liesse sich gewiss dem Raynouard'schen Argument in dem Millot'schen Sinne ein ziemliches Gewicht nicht absprechen. Indessen ist dasselbe doch zu allgemeiner Art, um wirklich ausschlaggebend zu sein, und trifft überdies nur einen Theil der Tenzonen, da sich in denen mit Fragestellung solche Beleidigungen fast nie finden. Die beiden Stellen aus den Biographien und die angeführte Tenzzone sind allerdings von Wichtigkeit, reichen aber allein gleichfalls zu einem Beweise nicht aus. Wie im übrigen die Entstehung der Tenzonen zu denken sei, darüber spricht RAYNOUARD sich nicht näher aus, nur bei-

1) Amic Guigo, be m'aur'obs de ton sen (Selbach p. 117).

läufig bemerkt er, dass speciell die Tenzonen persönlichen Inhalts wohl in der Regel improvisirt wurden.

A. W. VON SCHLEGEL kommt in seinen *Observations* u. s. w. auch kurz auf die Tenzonen zu sprechen. Er hält Improvisation derselben nicht für unmöglich, indem er auf ähnliche Bräuche bei Völkern mit leichter Versification und beweglicher Einbildungskraft hinweist. Er fügt hinzu: „Je ne sais pas, si les *tensons* des *Troubadours* ont été en effet improvisés tels que nous les avons, mais ils sont au moins l'imitation d'un combat entre deux antagonistes.“ Die *Hist. lit. de la France* XVII, 443 äussert über diesen Punkt: „Souvent le dialogue était réel et improvisé; dans d'autres occasions, les interrogations et les réponses se communiquaient par écrit.“ Dazu wird die weise Bemerkung gefügt: „Il fallait par conséquent que les deux poètes vécussent dans le même temps, quoiqu'ils pussent n'être pas du même âge!“

GALVANI widmet in den *Osservazioni sulla poesia de' trovatori* der Tenzzone einen längeren Abschnitt, der, in der Hauptsache auf RAYNOUARD beruhend, doch von eigenen Studien Zeugnis giebt. Im Anschluss zunächst an SCHLEGEL vermuthet er Improvisation; er sagt p. 71: „Furone certamente le Tenzoni usitatissime presso i Provenzali, e si doveano essi alla presenza de' Signori loro, alle volte sfidare, e ai conviti cantando improvvisamente;“ doch meint er: „alle volte pure lo avranno fatto pensatamente, e per iscritto, non essendo, al mio vedere, da credersi, che tutte le Tenzoni che ci rimangono, siano state improvvisate.“ Offenbar nur die Folge einer missverständlichen Auslegung eines oben citirten Raynouard'schen Passus ist es, wenn GALVANI die höchst eigenthümliche Ansicht aufstellt, es habe bisweilen ein Dichter sich einen Unterredner fingirt, aus keinem anderen Grunde, als um seinen Herrn oder seine Dame glauben zu machen: „che quello sia un trovato per potere non solo per se lodare de' quali egli brama il favore, ma ancora far loro sentire la lode per altrui!“ Jedenfalls hält er danach Autorschaft nur eines Dichters bei gewissen Tenzonen für möglich.

FAURIEL, in der *Hist. de la poésie prov.*, bespricht die Tenzzone an folgenden Stellen: I, 474, 536; II, 78, 101—107; III, 336. Im Hinblick auf gewisse Angaben der Biographien, die einzelne Troubadours speciell als Verfasser von Tenzonen,

guten, schlechten Tenzonen bezeichnen, hält er die Möglichkeit nicht für ausgeschlossen, dass in der That einzelne Dichter ganze Tenzonen in Frage und Antwort verabfasst hätten. Bei den Tenzonen zwischen Troubadours und ihren Damen scheint er diese Art der Entstehung als sicher anzunehmen (II, 78). Für das Gewöhnliche hält er aber trotzdem einen wirklichen poetischen Wettkampf zwischen zwei Troubadours, und zwar kann er sich einen solchen nur in Gestalt einer Improvisation, verbunden mit einer Art von Feierlichkeit, denken, wobei die Dichter ihre Geistesgegenwart und ihr poetisches Talent glänzen liessen. Er sagt: „En effet un tenson ne pouvait être un peu piquant qu'autant qu'il était, pour ainsi dire improvisé, ou du moins rapidement composé, et les deux adversaires en face l'un de l'autre.“ Ein Richter, den beide gemeinsam wählten, habe dann die Entscheidung getroffen. Positive Beweise für diese Anschauung bringt er nicht. Den Ursprung der Dichtungsgattung leitet er von den Arabern her, und giebt zu diesem Zwecke eine Charakteristik der bei dieser Nation üblichen poetischen Wettkämpfe, aus der denn freilich nur zu deutlich erhellt, wie verschieden dieselben von den bei den Provenzalen etwa anzunehmenden waren.

Am gründlichsten, sachlichsten hat bis jetzt über die Tenzonen gehandelt DIEZ in der Poesie der Troub. p. 98 u. 164 ff., auch p. 42, und seine Darstellung ist es denn hauptsächlich, auf welche sich die heutzutage allgemein verbreitete Anschauung von dieser Dichtungsgattung gründet. Nachdem er das Gebiet der Tenzzone bestimmt und sie nach Form und Inhalt charakterisirt hat, kommt er auf die Frage, die er als „bedeutend“ bezeichnet: Rührte die Tenzzone wirklich von verschiedenen Verfassern oder etwa nur von einem einzigen her? RAYNOUARD's Argument verwirft er, — wie oben gezeigt wurde, wohl nicht ganz mit Recht — und glaubt demgegenüber für den doppelten Ursprung der Tenzzone einen Grund gefunden zu haben, gegen den kein Einwand stattfindet. Er sagt: „Jeder Troubadour würde die Anmassung eines anderen, ihm nach Gutdünken eine von ihm selbst nicht einmal gebilligte Partei zuzuschieben, oder ihn in einer Tenzzone von seinem erdichteten Gegner gar mit groben Vorwürfen beladen zu lassen, ohnfehlbar gerügt haben: denn es lag nicht in der Art jener Sänger, Beleidigungen und Schmähungen mit Stillschweigen aufzunehmen.“

Allein von einer solchen Rüge findet sich kein Beispiel, und dies spricht entscheidend für unsere Behauptung.“ Ich kann indess diesem Grunde ein solches Gewicht nicht beimessen. Was zunächst das Zuschieben einer von dem betreffenden vielleicht nicht gebilligten Partei anlangt, so ist es ja bekanntlich eine feste Regel der Tenzzone, dass nur dem Gefragten die Wahl zwischen den beiden vorgelegten Sätzen freisteht, während der Fragesteller selbst stets die von seinem Gegner übrig gelassene Partei vertheidigen muss, auch dann, wenn er dieselbe im Grunde nicht billigen sollte. Dies geschieht denn auch stets ohne Weigerung, ja der Fragesteller fordert in der ersten Strophe seinen Gegner wohl geradezu auf, ganz nach Belieben zu wählen, er selbst wolle auch dem schlechteren Satze schon zum Siege verhelfen. Unter solchen Verhältnissen scheint es doch kaum glaublich, dass ein Dichter einen anderen deswegen, weil er ihm die Vertretung einer beliebigen Partei zuschob, zur Rechenschaft gezogen haben sollte. Was sodann die groben Vorwürfe betrifft, mit denen der fingirte Unterredner sich eventuell beladen lassen musste, so wurde ihm eine Genugthuung ja schon durch die nicht minder groben Entgegnungen zu Theil, die der Dichter ihm selbst in den Mund legte. Und abgesehen davon könnten wir aus dem Umstande, dass uns von solchen Rügeversen nichts überliefert ist, noch keineswegs schliessen, es seien solche überhaupt nicht vorgekommen; denn gerade von Gedichten persönlichen Inhalts ist uns ohne Zweifel viel verloren gegangen. DIEZ führt dann als Zeugnisse für die Betheiligung mehrerer Dichter zwei Stellen aus den Biographien an, von denen die eine, schon von RAYNOURRD citirte, sich auf Uc von San Circ, die andere auf eine Tenzzone des Savarie von Mauleon bezieht. Hier gilt dasselbe, was ich oben sagte.

Was die Art der Ausführung betrifft, so bestreitet DIEZ im Gegensatz zu früheren Literarhistorikern die Wahrscheinlichkeit der Improvisation von Tenzonen, einmal, weil ein solcher Brauch mit keiner Stelle zu belegen sei (p. 42), und dann, weil derartige Improvisationen vor einer Gesellschaft, besonders vor Richtern des Gesanges hätten stattfinden müssen, die doch erst am Schlusse der Gedichte gewählt und bisweilen als entfernt angegeben würden. Der erstere Einwand kann aber für uns deshalb nicht allzuschwer in die Wagschale fallen, weil wir über das ganze Thun und Treiben der damaligen Gesellschaft

überhaupt nur sehr unvollkommen unterrichtet sind, und gerade über die gewöhnlichsten und alltäglichsten Bräuche am wenigsten ausdrückliche Mittheilungen erwarten dürfen. Und was den zweiten Einwand betrifft, so läge doch nichts unwahrscheinliches in der Annahme, die Richter seien erst am Schlusse der Tenzzone von den Dichtern aus der Reihe der Zuhörer aufgerufen worden. Das schliesst natürlich nicht aus, dass sie bisweilen entfernt sein mochten.

Demgegenüber nimmt DIEZ an, die Tenzonen seien schriftlich behandelt worden, theils bei persönlichem Zusammensein der Dichter, theils, im Falle sie getrennt waren, durch Uebersendung der Strophen; man habe sich dieselben reihum mitgetheilt, sei dies vier- bis achtmal geschehen, so habe man die Verhandlung geschlossen und das Gedicht zusammengefügt. Als Zeugniß für Uebersendung der Coblen führt er den Anfang einer Tenzzone Peire Torats mit Guiraut Riquier an (Choix V, 333):

Guiraut Riquier, si be us es luenh de nos
Cosselh us quier e donatz lom breumens.

Aber wenn hier Peire trotz der Entfernung um Rath fragt, so liegt darin jedenfalls ausgesprochen, dass diese Art der Mittheilung nicht eben gewöhnlich war. Es unterscheidet sich denn auch diese Tenzzone von fast sämtlichen uns erhaltenen dadurch, dass der Fragesteller nicht, wie sonst, eine, sondern gleich zwei Strophen zur Stellung der Frage verwendet, und ich möchte fast vermuthen, dass die ganze Tenzzone, von der bisher nur die beiden ersten Strophen gedruckt sind, sich auf diese und zwei Antwortstrophen beschränkte.¹⁾ Jedenfalls kann sie als Zeugniß für eine bestehende Sitte nicht dienen.

Autorschaft eines einzigen Dichters nimmt DIEZ offenbar bei jenen Tenzonen an, die er als „Minnelieder in Gesprächsform“ bezeichnet, ausserdem natürlich bei den fingirten Gesprächen zwischen dem Dichter und einem unkörperlichen oder unbeseelten Wesen. Hiergegen ist nichts einzuwenden, als dass unter den beiden letzten Kategorien Bertran Carbonel's

1) Diese Vermuthung hat der Abdruck der Tenzzone bei SELBACH p. 107 bestätigt. Peire Torat übersendet zwei Strophen mit zwei Tornaden — woraus hervorgeht, dass eine weitere Fortsetzung von vornherein nicht beabsichtigt war — Guiraut Riquier antwortet in gleicher Form.

Klepper (P. MEYER ¹⁾, p. 61) keine Unterkunft findet. Wie wir uns den Vortrag der Tenzonen etwa zu denken haben, darüber spricht DIEZ sich nicht aus. In Bezug auf ihre Entstehung bezeichnet er sie als ein Produkt des dialektischen Geistes der ganzen Zeit und glaubt auf Grund einer Stelle beim Grafen von Poitiers annehmen zu müssen, dass sie bis in den Anfang der provenzalischen Zeit hinaufsteige. Wie es sich damit verhält, wird sich im Laufe unserer Untersuchung zeigen.

TOBLER in einem populären Vortrag über Gaucelm Faidit, Neues schweizerisches Museum 1865, schildert die Abfassung einer Tenzzone ungefähr in DIEZ's Sinn und nimmt an, das fertige Gedicht sei von den Verfassern selbst oder von ihren Spielleuten in Gegenwart der Schiedsrichter vorgetragen worden.

Der Abschnitt bei BRINCKMEIER, die provenzalischen Troubadours u. s. w. beruht zum grossen Theil auf RAYNOUARD, mit dem er noch an den cours d'amour festhält, er kann deshalb hier unberücksichtigt bleiben.

BARTSCH's allgemeine Charakteristik der Tenzzone in seinem Grundriss ist insofern nicht ganz ausreichend, als er nur von Tenzonen mit vorgelegter zweigliedriger Frage spricht und die grosse Zahl derer ohne solche Fragestellung unberücksichtigt lässt. Er hält es für unzweifelhaft, dass die Tenzzone von verschiedenen Verfassern herrühre und spricht einfachen Ursprung nur für die Dialoge von Dichtern mit einem nicht lebenden Wesen aus. Auch GASPARY, Sicilianische Dichterschule widmet p. 97 der provenzalischen Tenzzone eine Besprechung, ohne jedoch auf die schwebenden Fragen einzugehen.

Das Resultat unseres Ueberblickes über die bisher zu Tage getretenen Anschauungen ist also dieses:

1. Sämmtliche Literarhistoriker stimmen darin überein, dass sie zum mindesten für einen sehr grossen Theil der Tenzonen mehrfache Autorschaft annehmen. Die einzigen, welche eine sachliche Begründung ihrer Ansicht geben, sind RAYNOUARD und DIEZ. Ihre Gründe halten aber theils einer genauen Prüfung nicht Stich, theils können sie nicht für das ganze Gebiet der Tenzonendichtung als entscheidend anerkannt werden. Autorschaft eines einzelnen Dichters wird bei den Tenzonen angenommen, welche ein Gespräch mit einer Dame darstellen,

1) PAUL MEYER, Les derniers troubadours de la Provence. Paris 1871.

desgleichen von RAYNOUARD und GALVANI für gewisse Tenzonen, die zum Zweck einer Huldigung verfasst sein sollen. Auch FAURIEL hält bisweilen einfache Autorschaft für möglich.

2. Was Art und Weise der Abfassung der Tenzonen bei Betheiligung mehrerer Dichter betrifft, so stehen sich zwei verschiedene Anschauungen gegenüber. Zu Folge der einen, die ihren Hauptvertheidiger in FAURIEL fand, haben wir uns die Tenzonen vor einem Publikum improvisirt zu denken, nach der anderen, von DIEZ begründeten, und seitdem, wie es scheint, allgemein adoptirten, wären sie durch wechselseitige, schriftliche Mittheilung der Strophen in Musse verabfasst worden. GALVANI denkt sich bald das eine, bald das andere Verfahren in Gebrauch. Ausreichende Gründe werden auch hier von keiner Seite beigebracht.

Dass die Frage, ob wir für die Tenzonen ein- oder mehrfache Autorschaft anzunehmen haben, von entschiedener Wichtigkeit ist, das liegt wohl auf der Hand. Denn abgesehen davon, dass die Feststellung des literarischen Eigenthums, um die es sich doch hier handelt, eine der ersten Aufgaben der Literaturgeschichte bildet, so würden wir auch gezwungen sein, eine ganze Reihe von Dichtern, die uns als solche nur durch ihre Theilnahme an dieser oder jener Tenzzone bekannt sind, aus der Liste der provenzalischen Troubadours zu streichen, im Falle sich diese ihre Theilnahme nur als eine fingirte erwiese und die Autorschaft für die unter ihrem Namen gehenden Strophen thatsächlich einem Anderen zuzuschreiben wäre. Ebenso wenig kann wohl ein Zweifel darüber bestehen, dass die Frage, ob die Tenzonen improvisirt oder schriftlich verabfasst wurden, sowohl in literar- als in culturgeschichtlicher Beziehung von hohem Interesse ist, und eine gründliche Prüfung sehr wohl verdient.

Die Tenzzone nach Form und Inhalt.

Mit dem Namen Tenzzone bezeichnen wir eine Gattung der provenzalischen Lyrik, welche in rein dramatischer Form einen Dialog in gleichgebauten Strophen zwischen zwei oder mehr Unterrednern darstellt. Das gewöhnliche Verfahren ist dieses,

dass die Unterredner, deren Zahl sich in der Regel auf zwei beschränkt, sich unter jedesmal wiederholter namentlicher Anrede von Strophe zu Strophe abwechseln, indem der zweite Unterredner, eventuell auch der dritte, stets die Reime des ersten beibehält. Doch kommt ganz vereinzelt auch Abwechslung innerhalb der Strophe vor; der Fall hingegen, dass die Unterredner mehr als je eine Strophe für sich haben, findet sich nur in der Tenzzone zwischen Uc¹⁾ und dem Delphin, M. G. 457 und 458, wo jener fünf Strophen zur Fragestellung benutzt, dieser sechs zur Antwort, und der erstere dann gleichfalls mit weiteren sechs Strophen erwidert, — sowie in der schon oben citirten Tenzzone zwischen Peire Torat und Guiraut Riquier — im Falle dies eine eigentliche Tenzzone ist —, wo Peire mit zwei Strophen beginnt. Bisweilen beläuft sich die Zahl der Unterredner auf drei (so Gr. 392, 15; 248, 76), zweimal, in Tenzonen des Guiraut Riquier (Gr. 248, 77 und 226, 1) betheiligen sich vier Dichter.

Auf Grund des Inhalts unterscheiden wir nun zwei Hauptarten der Tenzzone:

1. Tenzonen mit doppel- oder mehrgliedriger Fragestellung in der ersten Strophe (mit *joc partit*). Ein Dichter legt einem oder mehreren anderen eine Frage vor mit der Aufforderung, sich für einen der angenommenen Fälle zu entscheiden. Der Gefragte thut dies, indem er sich zugleich bemüht, seine Wahl zu begründen. Dieselbe mag aber ausfallen, wie sie wolle, der Fragesteller greift sie in der dritten Strophe an und sucht den Satz, den jener ihm übrig gelassen hat, zu vertreten. Für den einzelnen Satz findet sich der Ausdruck *razos* (M. G. 1019), die Vertheidigung desselben wird mit den Ausdrücken *razonar* (M. G. 318), *razonamens* (Such. Dkm.²⁾ 338) bezeichnet. Die Gegner bekämpfen sich durch eine Reihe von Strophen, indem jeder hartnäckig auf seiner Ansicht besteht, und wählen bisweilen, aber nicht immer, zum Schluss einen oder mehrere, höchstens drei, Schiedsrichter, resp. Schiedsrichterinnen, die ihren Streit entscheiden sollen. Dass einer der beiden sich für besiegt erklärt, findet sich, soweit ich sehe, nur einmal, in der Tenzzone zwischen Lanfranc Cigala und Frau Guilhelma, Lex. rom. 508, wo ersterer schliesslich aus Galanterie die Waffen streckt.

1) Nach KNOBLOCH p. 9 wahrscheinlich Uc del Bautz.

2) SUCHIER, Denkmäler provenzalischer Literatur und Sprache. Bd. 1. Halle 1883.

Das Thema bilden meist Fragen der Minne, nur ausnahmsweise erstreckt sich die Unterredung auch auf andere Gegenstände.

2. Tenzonen, in welchen eine solche Fragestellung fehlt (ohne *joc partit*). Hier sind wieder zwei Arten zu unterscheiden:

a) solche, in denen die Unterredner sich in Wirklichkeit oder nur scheinbar feindselig gegenüberstehen, sich angreifen und verhöhnen;

b) solche, in denen sie in freundschaftlichem Wechselgespräch irgend eine Angelegenheit meist persönlicher, bisweilen auch allgemeiner Art verhandeln. Zu diesen gehören die Tenzonen zwischen Dichtern und ihren Damen, welche DIEZ als Minnelieder in Gesprächsform bezeichnet. Keine eigentliche Tenzzone, sondern nur eine Pastourelle in Form einer Tenzzone ist das Gespräch des Raimbaut von Vaqueiras mit der Genueserin, M. W. I, 362.

Offenbar nur eine Nachahmung der eigentlichen Tenzonen sind jene Gedichte, in denen der Autor seine Unterhaltung mit einem ideellen oder vernunftlosen Wesen oder einem Gegenstand darstellt, bisweilen mit Vorausschickung einer erzählenden Einleitung; so die Tenzonen des Mönchs von Montaudon mit Gott (PHILIPPSON¹) p. 37 f.), die des Bertran Carbonel mit seinem Klepper (P. MEYER, p. 61 u. 63), des Gui von Cavaillon mit seinem Mantel (Arch. 34, 416) u. a.²).

Terminologie der Tenzzone.

RAYNOUARD und im Anschluss an ihn DIEZ p. 98 und BARTSCH p. 34 verzeichnen als mit *tensos* gleichbedeutende Ausdrücke: *contensos*, *partimens*, *jocs partitz*, *partida* oder *partia*; bei mehr als zwei Unterrednern habe man das Gedicht *torneyamen* genannt; dazu fügt DIEZ noch die Bezeichnungen *jocs d'amor* und *jocs enamoratz* für den Fall, dass der Streit sich auf Liebe bezogen habe. Eine Prüfung der Stellen, an denen die ge-

1) PHILIPPSON, Der Mönch von Montaudon, ein prov. Troubadour, Halle 1873.

2) Diese fingierten Tenzonen werden eingehend analysirt bei SELBACH p. 35—47 und bei KNOBLOCH p. 22—25.

nannten Ausdrücke sich finden, ergibt nun das folgende Resultat.

Die vollere Form *contenso* wird allerdings als gleichbedeutend mit *tenso* gebraucht in dem Ensenhamen des Guiraut von Cabreira (Chr.¹⁾ p. 85, 4), wo dem Spielmann vorgeworfen wird:

Bons estribotz
Non t'eis pelz potz,
Retroencha ni contenson.

Nun aber *partimen*. Schon Philippson, Der Mönch von Montaudon, erhebt p. 80 gegen das übliche Durcheinanderwerfen der Ausdrücke *tenso* und *partimen* Einspruch. Wenn er nun aber behauptet, dieselben bezeichneten zwei verschiedene Gattungen des Streitgedichts und seien deshalb scharf auseinander zu halten, so bleibt auch ihm der richtige Sachverhalt noch verborgen. Er zieht nämlich die Leys d'amors an, welche bei ihrer Besprechung der Tenzzone (I, 344; Chr. p. 376) in der That einen solchen Unterschied machen und es für einen Missbrauch erklären, wenn man die Bezeichnungen *tenso* und *partimen* vertausche. Eben diese Leys sind es auch, auf die P. MEYER sich beruft, wenn er Derniers Troubadours p. 66 von einer Tenzzone mit Doppelfrage zwischen Girart und Peironet die Ansicht ausspricht, es sei dies ein Partimen und keine Tenzzone, obgleich die Ueberschrift sie so nenne. „C'est un jeu-parti, un partimen et non une tenson, quoique la rubrique porte cette dernière dénomination. La tenson est un simple débat dans lequel deux adversaires soutiennent librement leur propre avis. Dans le partimen le troubadour qui propose la question à débattre, laisse à son adversaire le choix entre deux solutions et prend pour lui celle des deux qui reste libre.“²⁾ Aber diese Behauptung scheint mir nicht zutreffend. Die Leys, welche zwischen den Jahren 1324 und 1350 entstanden, dürfen uns für Fragen der klassischen Zeit der Troubadourdichtung keine Autorität sein, wenn wir uns die Antwort an den Quellen, aus den Werken der Dichter selbst holen können. Zur Zeit der Abfassung der Leys mag man den Unterschied zwischen *tenso* und *partimen*, den sie aufstellen, in der That gemacht haben; aber in dem Sprachgebrauche der Hauptperiode provenzalischer Dich-

1) K. BARTSCH, Chrestomathie Provençale. 4. Aufl. Elberfeld 1880.

2) Auch SELBACH und KNOBLOCH halten an diesem Unterschiede fest.

tung ist er nicht begründet. Das ursprüngliche Verhältniss ist sogar aus der Ausdrucksweise der Leys noch deutlich zu ersehen. Sie definiren das *partimen* nämlich folgendermassen: „Partimens es questios ques ha dos membres contraris, le quals es donatz ad autre per chاوزir e per sostener cel que volra elegir.“ Es ist hier also klar ausgesprochen, dass man unter *partimen* die mehrgliedrige Frage verstand, welche in der ersten Strophe proponirt wurde. Wenn die Leys nun im Folgenden ohne weiteres das *partimen* der *tenso* als Dichtungsgattung gegenüber stellen, so müssen wir hier offenbar eine Mangelhaftigkeit des Ausdrucks constatiren, indem sie es unterlassen, den nothwendig zu ergänzenden Gedanken einzuschieben, dass die Bezeichnung *partimen* von der gestellten Frage auf das ganze Gedicht, welches eine solche Frage enthält, ausgedehnt wird. Diese ursprüngliche Bedeutung lässt sich mit Bestimmtheit aus den Tenzonen des 12. und 13. Jahrhunderts nachweisen. Abgesehen von der spätesten Zeit wird in ihnen *partimen* niemals als gleichbedeutend mit *tenso*, sondern nur zur Bezeichnung der mehrgliedrigen Frage angewandt. Ganz das gleiche gilt von *jocs partitz*, welches mir der ursprünglichere Ausdruck für *partimen* zu sein scheint, sowie von *partida* und *partia*. Die eigentliche Bedeutung dieser Worte hat bereits GALVANI richtig erkannt, wenn er in Beziehung auf RAYNOUARD'S Angaben bemerkt: „— sul que veramente, colla dovuta riverenza a questo gran letterato . . . vorrei osservare, che non estimerei, che così sempre valessero questi tre ultimi nomi Tenzzone, ma sì bene una parte di essa, quando v'erano intrusi;“ zum Beleg weist er auf den Gebrauch von *partito* in der neunten Novelle Sacchettis hin, wo es bedeute „giuco di motti fatto per due persone, delle quali una proponendo quistione da sciogliersi con varie escite . . . mostrava così il suo ingegno, e dava pur luogo all' altro d'addimostrarlo rettamente elegendo o contro lui gajamente torcendo il suo giuco; . . . ma non è questo che faccia la Tenzzone, chè ella e del partito e delle altre quattro rimanente stanze si compone.“ Ebenso verhält es sich mit dem Ausdruck *jocs d'amor*. Dieser findet sich meines Wissens nur zweimal, nämlich an der von DIEZ p. 99 als Beleg angeführten Stelle beim Grafen von Poitiers (Chr. 29, 4):

E sim partetz un joc d'amor . . .

sowie in der Tenzzone zwischen einem Grafen und Giraldon (Such. Dkm. 333):

En Giraldon, un joc vos part d'amors . .

In beiden Fällen haben wir aber keinen Grund, etwas anderes darunter zu verstehen als den Gegenstand des Streites, der sich auf Liebe bezog, nicht die Tenzzone selbst. Nur ein einziges Mal begegnen wir dem Ausdruck *jocs enamoratz*, nämlich in der bekannten Tenzzone zwischen Savarie von Mauleon, Gaucelm Faidit und Uc von la Bacalaria (Chr. p. 155):

Gaucelm, tres jocs enamoratz
Partisc a vos et a'n Ugo . . .

Hier haben wir aber offenbar nicht einmal die vorgelegte Frage als solche unter *jocs enamoratz* zu verstehen, sondern nur die einzelnen Sätze dieser Frage, die Gunstbezeugungen, welche die Dame jedem der drei Ritter hat zu Theil werden lassen, die „verliebten Spiele“, die sie mit ihnen getrieben und von denen sich nun jeder der beiden Gefragten eines auswählen soll.

Ebenso ist schliesslich die Bezeichnung *torneyamen* zu streichen, welche alle Literarhistoriker von RAYNOUARD für Tenzonen mit mehr als zwei Unterrednern übernommen haben. In diesem Sinne kommt das Wort aber in der provenzalischen Literatur nicht vor. Man hat es der Ueberschrift zweier Tenzonen mit drei Theilnehmern in der Handschrift H entnommen, von denen die eine, Arch. 32, 411, doch von einem der Unterredner selbst einfach als *tensos* bezeichnet wird.

Will man sich an den Sprachgebrauch der Troubadours selbst halten, so dürfen weder *partimens*, *partida* und *partia* noch *jocs partitz*, *jocs d'amor*, *jocs enamoratz* und *torneyamens* als Bezeichnungen für das Streitgedicht angeführt werden, vielmehr ist der correcte Ausdruck für das Streitgedicht jeder Gattung, mit und ohne *joc partit*, mit zwei und mehr Unterrednern, einzig und allein *tensos* (eventuell *contensos*). Diesen ganz allgemeinen Gebrauch von *tensos* beweisen folgende Stellen:

1. aus Tenzonen ohne Doppelfrage:

Mas car voletz nostra tenso
N'ai era mon talan forsatz.

Bernart von Ventadorn und Peirol, Chr. p. 141, 27.

Peire, mal m'aondet senz
 Quar de tenso vos comis.

Bertran von Gordon und Peire Raimon, Arch. 34, 382.

2. aus Tenzonen mit Doppelfrage:

Peirol, remaigna'l tensos . . .

Peirol und der Delphin von Alvernhe, M. W. II, 30.

Miraval, tenson grazida
 Voill que fassam sius sap bon.

Ademar und Raimon von Miraval, Arch. 34, 379.

Totz temps duraria ill tensos.

Gaucelm Faidit und Perdigon, M. W. II, 97.

En Falconet, bem platz car etz vengutz,
 Que lunc temps a no fi ab vos tenso;
 E partrai vos un joc qu'er luenh sauputz.

Faure und Falconet, Choix V, 147.

Amics n'Alberts, tensos soven
 Fan assatz tug li trobador
 E parton se razon d'amor.

Aimeric von Peguillan und Albert, Choix IV, 36.

Das jutiamen des Grafen Enric über die Tenzzone zwischen
 Guilhem von Mur und Guiraut Riquier, M. W. IV, 250 beginnt:

Guilhems m'a dat e Guiraut pensamen
 De lur tenso iutiar, don m'an somos.

Die Biographien der Troubadours bedienen sich für Tenzonen mit joc partit nie eines anderen Ausdrucks als tensos.

Die in der ersten Strophe proponirte zwei- oder mehrgliedrige Frage wird mit jocs, jocs partitz, partimens, seltener mit partida, partia oder plait bezeichnet:

Raembal, d'aquest joc partit
 Pren lo miels el sordeis vos lais.

Raimbaut und Gaucelm Faidit, Such. Dkm. 331.

N'Ugo, gen fazetz jocs partitz
 Si trobassetz bon chاوزidor.

Uc von la Bacalaria und Bertran von San Felitz,
 Choix IV, 30.

Blacatz, d'aquest partimen
 Sai leu triar lo meillor.

Blacatz und Raimbaut, M. W. II, 137.

En Raimbaut, nul consirier
Non ai d'aquest dos partimens.

Raimbaut und Albertet, Arch. 34, 374.

Guilhem de Mur, lo mielhs d'est partimen
Puesc leu chاوزir e mostrar mas razos.

Guilhem von Mur und Guiraut Riquier, M. W. IV, 250.

Guiraut Riquier, ges no soy cossiros
De penre tost en aquesta partia.

Guiraut Riquier mit drei Partnern, M. W. IV, 233.

Segner Coine, jois e prez et amors
Vos comandon que juzaz un lor plai.

Raimbaut von Vaqueiras und Coine, Arch. 35, 102.

E part vos un plait d'amor.

Guilhem und Arnaut, Arch. 34, 381.

Die Ausdrücke jocs partitz, partimen und partida finden sich vereinigt in einer Tenzzone des Guiraut Riquier mit Guilhem von Mur, M. W. IV, 241:

V. 1: Guilhem de Mur, chausetz d'esta partida.

V. 10 de bon sens par falhida
Cant hom lo mielh d'un joc partit non pren.

V. 26 yeu vuelh . .
D'est partimen so, que vos en voletz.

Erst seit der Zeit Sordels finden sich partimens und partia vereinzelt auch für die ganze Tenzzone mit Fragestellung:

Sordel, le rics coms prezat
Proensals jutge, si'l platz
Esta nostra partia.

Guilhem von Montaignagut und Sordel, M. W. II, 253.

A Peirafuoc tramet mon partimen
Hon la bella fai cort d'enseinhamen.

Girart und Peironet, P. Meyer p. 71.

Daneben besteht der Ausdruck tenso für Streitgedichte mit Fragestellung fort. Der Unterschied zwischen tenso und partimen scheint sich dann aber mehr und mehr verwischt zu haben, so dass die Manuscripte, welche uns die Dichtungen der Troubadours überliefern, beide Ausdrücke in den Ueberschriften der Tenzonen ganz promiscue verwenden.

Ehe wir nun an die Untersuchung der aufgeworfenen Fragen herantreten, haben wir uns noch über das Verhältniss der sogenannten coblas zu den eigentlichen Tenzonen zu orientiren.

Die coblas.

Im speciellen Sinn verstehen wir darunter Einzel- oder auch Doppelstrophen, welche ein Dichter an einen anderen richtet, und auf welche dieser im gleichen Versmass und mit gleichen Reimen erwidert. Von der letzteren Regel, der Wiederholung der Reime, kommen indess auch ganz vereinzelt Ausnahmen vor, so in dem Coblenwechsel des Raimon Guilhem mit Ferrari: Amics Ferrari, del marques d'Est (Arch. 50, 264). Der Inhalt dieser Coblen ist meist persönlicher Art, der Ton oft derb humoristisch, bisweilen bitter und gehässig. Aus dem Umstande, dass in den Biographien von verschiedenen Dichtern ausdrücklich berichtet wird, sie hätten coblas verfasst, geht deutlich hervor, dass wir dieselben nicht ohne weiteres mit den Tenzonen identificiren können. Sie unterscheiden sich denn auch von den eigentlichen mehrstrophigen Tenzonen vor allem durch ihre Kürze, indem die Dichter es in der Regel bei einem einmaligen Strophen austausch bewenden liessen. Dieser äusserliche Umstand kann indess einen wesentlichen Scheidungsgrund zwischen coblas und Tenzonen nicht abgeben, da es doch nur von dem Belieben der Unterredner abhing, weitere Coblen hinzuzufügen; so ist in der That der Coblenwechsel zwischen Elias von Uisel und Gaucelm Faidit: Manens foral francs pelegris (Chab.¹⁾ p. 39) mit Gaucelm's Antwort nicht abgeschlossen, sondern Elias entgegnet in einer dritten Strophe. Ein weiterer Punkt, durch den sich die coblas zum Theil von den Tenzonen unterscheiden, ist der, dass die Gegner sich oft nicht beim Namen und nicht in der zweiten Person anreden, sondern in der dritten Person von einander sprechen. So Elias und Gaucelm in den beiden ersten Strophen ihres soeben citirten Coblenwechsels. Dies trifft aber eben nur bei einem Theile der Coblenwechsel zu, während andere in diesem Punkte vollständig mit der Tenzzone übereinstimmen. Wenn somit zwischen den coblas und den Tenzonen allerdings gewisse Unterschiede bestehen,

1) CHABANEAU, Les Biographies des Troubadours en langue provençale. Toulouse 1885.

welche nicht gestatten, beide ohne weiteres zu vermengen, so sind doch diese Unterschiede wiederum nicht so durchgreifender Art, dass sie uns gestatteten, beide als verschiedene Dichtungsgattungen zu betrachten; vielmehr können wir eine ganze Anzahl dieser Coblen sehr wohl als kurze Tenzonen bezeichnen, von denen die mehrstrophigen Tenzonen persönlichen Inhalts sich bisweilen nur durch ihre Länge unterscheiden. So findet sich denn für das Dichten von Tenzonen geradezu der Ausdruck *far coblas* gebraucht in einer Tenzzone zwischen Rofian und Izarn: *Vos que amatz cuenda donna e plazen* (M. G. 954):

E die vos ben quan d'aquesta tenso
M'escaperes, mais non aures talen
De far coblas ab mi nullas sazos.

Dass man andererseits die Coblen als verwandt mit einer anderen Dichtungsgattung, mit dem *Sirventes*, betrachtete, ergibt sich aus der häufigen Nebeneinanderstellung beider in den Biographien. So wird der Delphin bezeichnet als derjenige „que meills trobet sirventes, coblas e tensos“ (Chab. p. 54); von Cadenet heisst es: „apres a trobar coblas e sirventes“ (Chab. p. 93); von Sordel: „fetz coblas e sirventes“ (Chab. p. 106); von Bertran von Alamano: „fetz bonas coblas de solatz e sirventes“ (Chab. p. 95); und so öfter. In der That können wir bei vielen Coblenwechseln die Herausforderungs- oder Antwortcoblen für sich genommen als kurze *Sirventese* betrachten; das gilt besonders in den Fällen, wo der Herausforderungscobla sich sofort die *Tornada* anschliesst und eine weitere Fortsetzung des Streites somit von vornherein nicht beabsichtigt ist, ferner da, wo die Herausforderung und die Antwort aus zwei Coblen bestehen, wie in dem Coblenwechsel zwischen Marques Lanza und Peire Vidal: *Emperador avem de tal manieira* (BARTSCH, P. Vidal p. 33). Insofern aber Herausforderungs- und Antwortcobla verbunden erscheinen, sind doch auch diese Gedichte nichts anderes als Tenzonen, wenn wir das Wort in der allgemeinen Bedeutung von Streitgedicht nehmen und uns der Unterschiede bewusst bleiben, welche zwischen den Coblenwechseln und der eigentlichen mehrstrophigen Tenzzone vielfach bestehen.

Dass wir von den Coblenwechseln nicht sofort auf die eigentliche Tenzzone Schlüsse machen dürfen, geht aus dem Gesagten

jedenfalls hervor. Vor allem müssen wir uns hüten, deshalb, weil uns gegenseitige Uebersendung der Strophen bei den Coblenwechseln mehrfach bezeugt ist, das gleiche Verfahren beim Dichten von Tenzonen vorauszusetzen. Vom Delphin hören wir, er habe die Strophe: Mauret, Bertrans a laissada durch den Jongleur Mauret dem Bertran von la Tor übersandt (Chab. p. 56); von Bernart Arnaut, er habe der Frau Lombarda, der er den Hof gemacht hatte, bei seiner Abreise die Cobla: Lombartz volgr'eu esser per na Lombarda zustellen lassen, worauf ihm diese mit der Cobla: Nom volgr'aver per Bernart na Bernarda geantwortet habe (Chab. p. 72). Die beiden Coblen, welche Gui von Cavaillon an Bertran von Avignon richtete, beginnen mit den Worten:

Doas cobla farai en aquest son
Qu'eu trametrai a'n Bertram d'Avignon (Arch. 34, 406).

Für einen solchen einmaligen Strophenaustausch ist ja die Form der Uebersendung sehr wohl denkbar; aber abgesehen davon, dass sie durch solche vereinzelte Angaben für die Coblendichtung noch ganz und gar nicht als die Regel erwiesen ist, scheint es doch an sich höchst unwahrscheinlich, dass sechs- bis achtstrophige Tenzonen durch solch ein umständliches wechselseitiges Zusenden der Coblen sollten entstanden sein. Hier ist ein Schluss von der Coblendichtung auf die eigentliche Tenzzone ganz unstatthaft, vielmehr werden wir uns über die letztere zunächst anderweitig Rath erholen müssen. Wie ich mir das ursprüngliche Verhältniss der Coblen zur Tenzonendichtung denke, werde ich im Zusammenhang der Untersuchung weiter unten darzulegen Gelegenheit haben.

Ich trete nun nach Erledigung dieser Vorfragen an die Quellen selbst heran, aus denen wir Aufklärung über die Tenzonendichtung schöpfen können. Es sind die folgenden:

1. Beschreibungen der Tenzzone in zwei alten provenzalischen Tractaten über Poetik aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, den Leys d'amors und der Doctrina de compendre dictatz. Aus der Zeit der Troubadourdichtung selbst ist uns nichts derartiges erhalten.

2. Angaben und Berichte in den Biographien der Troubadours.

3. Einzelne Notizen, die sich anderweitig in der provenzalischen Literatur finden.

4. Das ziemlich bedeutende Material der uns erhaltenen Tenzonen selbst.

Die Angaben der Leys und der Doctrina.

Die Leys (I, 344; Chr. 376, 29) belehren uns folgendermassen:

La diffintios de Tenso: Tensos es contrastz o debatz en loqual cascadeu mante e razona alcun dig o alcun fag; et aquest dictatz algunas vetz procezih per novas rimadas, et adoncx pot haver. XX. o trenta cobblas o may, et algunas vetz per coblas, et aquest conte de. VI. coblas a. X. am duas tornadas, en lasquels devo jutge elegir, le quals difinisca lor plag e lor tenso. El jutges per aquel meteysh compas de coblas o per novas rimadas pot donar son jutiamen; enpero per novas rimadas es huey mays acostumat; en loqual jutiamen alque volon seguir forma de dreg, fazen mensio d'avangelis, e d'austras paraulas acostumadas de dire en sentencia: la qual cauza nos no reproam; pero be dizem, que aysso no es de necessitat. quar abasta solamen qu'om done son jutiamen et aquel declare per aquela manera que mays plazera a cel qu'es elegitz per jutge.

Encaras dizem que non es de necessitat ques haja so; enpero en aquel cas ques faria al compas de vers o de chanso o d'autre dictat quaver deia so, se pot cantar en aquel vielh so.

Diffinitios de partimen: Partimens es questios ques ha dos membres contraris, le quals es donatz ad autre per chاوزir e per sostener cel que volra elegir; e pueysh cascadeu razona e soste lo membre de la questio, lo qual haura elegit. En totas las austras causas, cant al compas e cant al jutiamen e cant al so, es semblans de tenso.

Diferensa pot hom pero vezer entre tenso e partimen, quar en tenso cascadeu razona son propri fag, coma en plag; mas en partimen razona hom l'autru fag e l'autru questio, jaciaysso que soen pauza hom partimen per tenso e tenso per partimen, et aysso per abuzio.

Encaras devetz saber que en aytals dictatz ques fan per diversas personas, oz en los quals hom fenh que sian diversas

personas, pot hom uzar de diverses lengatges, coma en descort; e d'aytals dictatz son tensos, partimens, pastorelas, vergieras, ortolanas, monjas, vaquieras, et en ayssi de trops autres dictatz.

Eine freie Uebersetzung dieser beiden Definitionen giebt J. WOLF, Stud. zur Gesch. der Span. und Portug. Nationallit. Berlin 1859 p. 266.

Die Memorialverse fügen nichts neues bei; in Betreff der Melodie bemerken sie von der Tenzzone:

E no vol so de sa natura

Quar sol de bonas razos cura.

Erhalten sind uns nun aus der Zeit der Leys keine Tenzonen mehr; dass man dieselben aber in der That in der Gestalt, wie sie hier geschildert werden, damals noch cultivirte, geht hervor aus den Worten „doch pflegt man ihn (den Richter-spruch) heutzutage häufiger in Form der novas rimadas zu geben.“ Auf den damaligen Brauch, die Tenzonendichtung in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, gründet sich denn wohl vornehmlich ihre Darstellung und dieser Zeit müssen auch die Tenzonen in Form der novas rimadas d. h. in Reimpaaren mit 20 oder 30 Strophen (Absätzen) angehören, von denen wir ein Beispiel nicht besitzen.

Dass die Unterscheidung, welche die Leys zwischen Tenso und Partimen machen, dem Sprachgebrauch der Troubadours nicht entspricht, habe ich oben gezeigt. Nun scheint es aber, als habe der alte Grammatiker bei seiner Beschreibung von Tenso selbst eine solche Unterscheidung nicht festgehalten, als habe ihm vielmehr hier die Tenzzone als Gattung vorgeschwebt, welche auch das sogenannte Partimen in sich begreift, während er doch dieses nachher als besondere Dichtungsgattung neben sie stellt. Einerseits lässt sich nämlich die Definition, die er von Tenso giebt, auch sehr wohl auf das sogenannte Partimen anwenden, andererseits passt das, was er über die Ernennung von Schiedsrichtern in den Tornaden sagt, nur auf das Partimen, nicht aber auf die Tenzzone ohne Streitfrage, da in dieser niemals Schiedsrichter ernannt werden. Wir dürfen also annehmen, dass der Verfasser der Definition die auch damals noch bestehende allgemeine Bedeutung von Tenso sehr wohl fühlte und dass der Widerspruch in seiner Darstellung dadurch zu erklären ist, dass er sich das Verhältniss von Genus und Species nicht genügend klar gemacht hatte. Als er über die Tenso

schrieb, meinte er das Streitgedicht als Gattung, als er ans Partimen kam, meinte er die eine Unterart des Streitgedichts, die sich um eine Doppelfrage dreht; als er den Vergleich zwischen Tenso und Partimen zog, fasste er erstere im speciellen Sinn als die andere Unterart des Streitgedichts, welcher keine Doppelfrage zu Grunde liegt.

Für die Fragen, auf deren Entscheidung es uns ankommt, ist aus der Darstellung der Leys nicht eben viel zu entnehmen. Ob zunächst ein- oder mehrfache Autorschaft für die Tenzonen zu statuiren sei, geht aus den Definitionen selbst nicht deutlich hervor; die Ausdrücke, deren sie sich bedienen, werden zwar am ungezwungensten auf die wirkliche Betheiligung verschiedener Dichter gedeutet, indessen widersprechen dieselben doch auch der Annahme einfacher Autorschaft in keiner Weise. Ein Moment hingegen, welches entschieden für mehrfache Autorschaft spricht, ist offenbar die von den Leys bezeugte wirkliche Ertheilung von Urtheilssprüchen; denn es wäre schwer einzusehen, was ein solcher Brauch für einen Zweck gehabt hätte, im Falle ein einzelner Dichter die ganze Tenzzone in Rede und Gegenrede verfasste. Zu dem gleichen Schlusse berechtigt uns die Scheidung, welche die Leys machen zwischen den „dictatz ques fan per diversas personas“ und solchen „en los quals hom fenh que sian diversas personas“, indem unter den letzteren doch wohl ausschliesslich die nachher genannte Pastourelle mit ihren verschiedenen Abarten, sowie die fingirte Tenzzone, unter den ersteren hingegen die eigentliche Tenzzone und das sogenannte Partimen zu verstehen ist.

Darüber, wie man beim Dichten von Tenzonen verfuhr, geben uns die Leys weder direkt irgendwelche Auskunft, noch sind wir im Stande, aus ihrer Darstellung indirekt über diesen Punkt irgend etwas zu erschliessen.

Was den Vortrag der Tenzzone betrifft, so hören wir, dass sie nicht nothwendig eine Melodie zu haben brauchte, mithin bisweilen nur recitirt wurde, sowie dass Neuheit der Melodie nicht erforderlich war, ein Umstand, der nach den Memorialversen seinen Grund darin hat, dass der Schwerpunkt bei der Tenzzone im Inhalt lag.

Die Doctrina (Romania VI, 355) bietet folgende kurze Notizen: No. 17. Si vols far tenso, deus la pendre en algun so que haia bella nota, e potz seguir les rimes del cantar o no.

E potz fer quatre o sis coblas o vuit, sil vols; und No. 33. Tenso es dita tenso per ço com es diu contrastan e disputan subtilmen lo un ab l'altre de qualque raho hom vulha cantar. Es scheint fast, als ob in No. 17 von einfacher Autorschaft die Rede wäre; um unzweideutig zu sein, ist die Angabe indess zu kurz. Dass die Melodie nicht neu zu sein brauchte, wird auch hier bezeugt; irgend etwas von Bedeutung erfahren wir nicht.

Die Angaben der Biographien.

Dieselben bestehen einmal in allgemeinen kurzen Notizen, sodann in ausführlichen Einleitungen zu einigen Tenzonen.

Es wird uns von einigen Troubadours ohne weiteren Zusatz berichtet, dass sie Tenzonen, gute, schlechte Tenzonen dichteten. So lesen wir von Garin dem Braunen: Er war nicht Dichter von Versen und Canzonen, sondern von Tenzonen (Chab. p. 53); vom Delphin von Alvernhe: Er war der kenntnissreichste und verständigste Mann und derjenige, der am besten Coblen, Sirventese und Tenzonen dichtete (Chab. p. 54); von Gui von Cavaillon: Er machte gute Tenzonen und gute Coblen über Gegenstände der Liebe und der Unterhaltung (Chab. p. 94); von Uc von la Bacalaria: Er machte gute Canzonen und ein gutes Descort und gute Tenzonen (Chab. p. 43); von den Uisels wird berichtet, der eine habe schlechte, der andere gute Tenzonen verfasst (Chab. p. 40. Wie wir speciell die Prädikate gut und schlecht hier zu verstehen haben, wird weiter unten dargelegt werden). Diese Stellen der Biographien sind es nun, auf die FAURIEL, Hist. lit. II, 106 Bezug nimmt, und an die er die Bemerkung knüpft: „A prendre ce témoignage à la rigueur e dans son sens le plus naturel, il faudrait supposer qu'il s'agit de tensons entiers composés par un seul et même individu, soutenant le pour et le contre d'une seule et même question.“ Es sei wohl möglich, fährt er fort, dass es solche Tenzonen gegeben habe, aber jedenfalls seien sie nur eine Ausnahme gewesen. Es ist nun nicht zu leugnen, dass eine Deutung der citirten Stellen auf einfache Autorschaft zunächst als die natürlichste erscheint, eine nähere Betrachtung und ein Vergleich mit anderweitigen Angaben der Biographien zeigt indess, dass

sie jedenfalls nicht zutreffend ist. Es wird uns nämlich eben von etlichen der genannten Dichter an anderen zum Theil noch ausführlicher zu besprechenden Stellen der Biographien mitgetheilt, sie hätten mit anderen gemeinsam Tenzonen verfasst; so vom Delphin in der Biographie Ucs von San Circ (Chab. p. 51), von den Uisels in ihrer eigenen ausführlicheren Biographie (Chab. p. 40), von Uc von la Bacalaria in der Biographie des Savarie von Mauleon (Chab. p. 47). Somit wäre jedenfalls nicht für alle ihre Tenzonen einfache Autorschaft anzunehmen. Aber abgesehen davon haben wir an und für sich gar keinen Grund, den Ausdruck der Biographien scharf wörtlich zu nehmen, indem sich derselbe sehr leicht in folgender Weise erklärt: Dem Biographen war es nur darum zu thun, die genannten Dichter als Verfasser von Tenzonen, d. h. als an solchen mitbetheiligt zu charakterisiren, die Namen ihrer Partner mitzutheilen war deshalb überflüssig, die Sitte, dass man die Tenzonen mit anderen gemeinsam verfasste, allgemein bekannt, und so schrieb er denn ohne weitere Umschweife hin: Sie dichteten Tenzonen, — gewiss, von seinen Lesern richtig verstanden zu werden.

An kürzeren Berichten über gemeinsame Verabfassung von Tenzonen durch verschiedene Dichter haben wir folgendes. Es wird uns von Uc von San Circ berichtet (Chab. p. 51), er sei als Sohn eines armen Edelmannes von seinen älteren Brüdern zum geistlichen Stande bestimmt und auf die Schule nach Montpellier geschickt worden. „Während sie nun glaubten, er lerne die Wissenschaften, lernte er Canzonen, Verse, Sirvente, Tenzonen und Coblen, sowie die Thaten und Worte trefflicher Männer und Frauen, die damals lebten und früher gelebt hatten, und mit diesem Wissen wurde er Jongleur. Der Graf von Rhodéz und der Vizgraf von Torena förderten ihn sehr in der Jongleurkunst durch die Tenzonen und Coblen, die sie mit ihm dichteten, desgleichen der gute Delphin von Alvernhe. Von Rainer von Pons wird uns erzählt (Chab. p. 46), er sei Besitzer des Schlosses Pons gewesen und habe mit einem Ritter des Schlosses, Herrn Jaufre, Tenzonen gedichtet. Eine dieser Tenzonen ist uns erhalten: Seigner Jaufre, respondetz mi, sius platz (Chabaneau, les troubadours Renaud et Geoffroy de Pons, 1880). Von Bartolomeo Zorgi, einem venezianischen Kaufmann, hören wir (Chab. p. 110), er sei auf einer Seefahrt von den Genu-

esern, die mit seiner Vaterstadt im Streit lagen, gefangen genommen und sieben Jahre in Genua gefangen gehalten worden. Er habe in dieser Zeit viele gute Canzonen und im Verein mit Bonifazi Calvo von Genua viele Tenzonen gedichtet.

Indem ich nun zu den ausführlicheren Berichten der Biographien übergehe, trete ich damit zugleich an die Tenzonen, zu welchen sie uns die Erklärung liefern, selbst heran, und werde deshalb gleich hier darzulegen haben, in welcher Weise diese für unsere Zwecke zu analysiren sind.

Was die Frage nach ein- oder mehrfacher Autorschaft für die Tenzonen betrifft, so geht aus der Darstellung der Leys, aus den schon angeführten kurzen und den im Folgenden zu besprechenden specielleren Angaben der Biographien allerdings mit Gewissheit hervor, dass die Tenzonen häufig das Werk verschiedener Dichter waren; dass sie aber ausschliesslich in dieser Weise entstanden seien, ist damit noch keineswegs erwiesen; es kann deshalb nur von Interesse sein, wenn wir einige Tenzonen selbst auf diese Frage hin prüfen, und uns zu diesem Zwecke die Mittel, durch welche in etwa zweifelhaften Fällen eine Entscheidung zu erreichen ist, klar legen. Diese Mittel sind nun im Allgemeinen keine anderen als jene, deren die Kritik sich da zu bedienen pflegt, wo es sich um das Eigenthumsrecht bestimmter Autoren auf unter ihrem Namen gehende Dichtungen oder Theile von Dichtungen handelt, natürlich mit den durch das Wesen der Tenzone bedingten Modificationen.

Eine diesbezügliche Untersuchung kann sowohl die Form als den Inhalt ins Auge fassen.

Formell könnten bei der Tenzone Uebereinstimmungen oder Unterschiede stilistischer oder metrischer Art zwischen den unter dem Namen eines Dichters gehenden Coblen und seinen übrigen uns erhaltenen poetischen Erzeugnissen nachgewiesen werden. Was indess die stilistische Seite betrifft, so ist es ja eine genugsam bekannte, auch durch Forschungen in der neuesten Literaturgeschichte zu illustrirende Thatsache, dass derartige Untersuchungen selbst da, wo wir es mit ausgeprägten Dichterindividualitäten zu thun haben, oft die grössten Schwierigkeiten bieten und nicht immer zu befriedigenden Resultaten führen. Um wie viel weniger dürfen wir uns von einem solchen Verfahren Erfolg versprechen bei Erzeugnissen einer Literatur, von der man — wenn auch in dieser Allgemeinheit mit Unrecht —

gesagt hat, man könnte sich vorstellen, dass sie von Anfang bis zu Ende das Werk eines einzigen Mannes sei, — so gleichartig seien die in ihr ausgedrückten Gedanken und Gefühle, sowie die Form, in welche sie sich kleideten. Bei der Tenzzone fällt hier noch ein Umstand besonders schwer ins Gewicht, die Gleichzeitigkeit der beiden Dichter. Aus diesen Gründen wäre denn eine derartige stilistische Untersuchung wohl völlig aussichtslos und wir können von vornherein getrost von ihr Abstand nehmen. Anders verhält es sich mit einer Prüfung der den Tenzonen zu Grunde liegenden metrischen Formen. Hier bietet sich in der That eine Handhabe, deren eventuelle Benutzung nicht abgewiesen werden darf. Es ist nämlich bekannt, dass die einzelnen Dichter eine gewisse Vorliebe für eine oder mehrere Strophengrundformen hatten, die sie mit mehr oder weniger starken Modificationen in ihren Liedern häufig verwandten (vgl. Maus, *Peire Cardenals Strophengrundformen*, Marburg 1884, p. 1—5). Danach stünde zu erwarten, dass die metrischen Formen der Tenzonen, die bekanntlich durch die Form der ersten Strophe, also durch den Fragesteller bestimmt werden, einen ungefähr gleichen Typus aufwiesen wie andere uns erhaltene Gedichte des Fragestellers. Würde sich eine solche Uebereinstimmung bei einer Tenzzone in der That herausstellen, so dürften wir darin einen Grund sehen, den Dichter, welcher als erster Unterredner auftritt, in der That für den Autor der betreffenden Strophe zu halten. Würde hingegen die Vergleichung eine Verschiedenheit der metrischen Form der Tenzzone von der dem ersten Unterredner sonst geläufigen Grundform und eine Uebereinstimmung derselben mit dem Typus ergeben, welcher sich in den Gedichten des zweiten Unterredners findet, so läge es nahe, die Autorschaft dieses zweiten Unterredners auch für die erste Strophe und somit für die ganze Tenzzone anzunehmen. Einen solchen Fall haben wir z. B. in der Tenzzone zwischen Beatrix von Dia und Raimbaut von Aurenga: *Amics, en gran consirier* (M. W. I, 84). Da Beatrix beginnt, so hätte man ein ihr geläufiges Metrum zu erwarten.

Das Reimschema der Tenzzone ist nun das folgende:

$\underline{ab'} \quad \underline{ac'} \parallel \underline{c'dd}$. Eine ähnliche Reimstellung findet sich aber in keinem der Lieder, welche uns von ihr erhalten sind.

Diese, allerdings nur vier an der Zahl, bieten vielmehr nachstehende Reimfolgen:

$\underline{a} \underline{b'} \underline{a} \underline{b'} \parallel \underline{b} \underline{a} \underline{a} \underline{b}$ (Ab joi et a joven m'apais, M. W. I, 87).

$\underline{a'} \underline{a'} \underline{a'} \underline{a'} \parallel \underline{b} \underline{a'} \underline{b}$ (A chantar m'er de so q'eu no
volria, Chr. p. 71).

$\underline{a} \underline{b} \underline{b} \underline{a} \parallel \underline{c'} \underline{d} \underline{d} \underline{c'}$ (Estat ai en greu cossirier, M. W. I, 87).

$\underline{a'} \underline{b} \underline{a'} \underline{b} \parallel \underline{c} \underline{c} \underline{d'} \underline{d'}$ (Fis jois me don' alegransa, M. W. I, 88).

Beatrice liebt also für die vier ersten Zeilen den zweireimigen Typus und ausserdem eine einfache, symmetrische Anordnung der Reime. Betrachten wir dagegen die Lieder ihres Unterredners, des Raimbaut von Aurenga, so finden wir hier eine besondere Vorliebe für den dreireimigen Typus in den vier ersten Zeilen, wie ihn die Tenzzone aufweist, und damit zusammenhängend eine Neigung zu complicirterer Anordnung der Reime. Ich führe folgende Schemata an:

$\underline{a} \underline{b} \underline{a} \underline{c'} \parallel \underline{d} \underline{c'} \underline{d}$ (Aram so del tot conquis, M. G. 1032).

Dies, bis auf die Umstellung von c' und den Unterschied, dass b hier männlich, genau die Reimfolge der Tenzzone.

$\underline{a} \underline{b'} \underline{a} \underline{c} \parallel \underline{c} \underline{d} \underline{e} \underline{e}$ (Domna, si m'auzes rancurar, M. G. 1028).

$\underline{a} \underline{b} \underline{b} \underline{c} \parallel \underline{c} \underline{d'} \underline{a}$ (Amors, com er? que farai, M. G. 357).

$\underline{a} \underline{b} \underline{c} \underline{b} \parallel \underline{d} \underline{d}$ (Lonc temps ai estat cubertz, M. G. 620).

Eine solche Verwandtschaft des Reimschemas spricht mit Entschiedenheit dafür, dass nicht Beatrice, sondern Raimbaut selbst die erste Strophe verfasst hat und somit Urheber der ganzen Tenzzone ist.¹⁾ Das Gedicht wäre dann als eine Apologie in Form einer Tenzzone zu betrachten. Diese Annahme findet sich denn auch bei DIEZ, Leb. und Wke. p. 56, wo es heisst: „Der Dichter hat diesen Contrast (indem er die Leidenschaft der Gräfin nicht in gleichem Masse erwidern konnte) in einem Zwiegespräch zwischen ihm und der Gräfin recht charakteristisch dargestellt.“ Ob vielleicht eben dieser metrische Gesichtspunkt auch für DIEZ massgebend war, können wir nicht entscheiden.

Was sodann die inhaltlichen Kriterien betrifft, so könnte es sein, dass sich der uns bekannte Charakter eines Tenzondichters in den ihm zugeschriebenen Coblen der Tenzzone zeigte,

1) SELBACH hat diesen Punkt natürlich nicht beachtet, wenn er p. 17 meint, es sei bei diesem Gedichte kein Grund vorhanden, von der Annahme zweier Verfasser abzugehen.

dass er darin Anschauungen ausspräche, die er auch sonst, sei es in seinem Leben, sei es in seinen Liedern vertritt, es könnte sein, dass er selbst oder sein Gegner sich auf Ereignisse aus seinem Leben bezöge, von denen wir auch anderweitig Kenntniss haben. Es wäre ferner möglich, dass einzelne Bilder und Wendungen, dieser oder jener ungewöhnliche Gedanke, die einmal oder öfter in seinen übrigen Werken auftreten, in seinen Tenzonenstrophen sich wiederfänden. Alles dies müssten wir als gewichtige Zeugnisse für seine wirkliche Betheiligung an der Tenzone betrachten, wie andererseits auffällige Verschiedenheiten in einigen der genannten Punkte gegen seine Theilnahme, also für einfache Autorschaft der betreffenden Tenzone sprechen würden.

Einfache Autorschaft wäre auch dann wahrscheinlich, wenn zwischen den einzelnen Strophen der Tenzone inhaltlich ein derartig enger Zusammenhang bestände, dass er am besten durch die Annahme eines einzelnen Dichters seine Erklärung finden würde, wenn es sich ergäbe, dass der ganzen Tenzone ein einheitlicher Gedanke zu Grunde liegt, der so von zwei verschiedenen Dichtern nicht durchgeführt werden konnte.

Wenden wir uns sodann der zweiten Hauptfrage zu: Wie verfahren die Dichter bei gemeinsamer Abfassung von Tenzonen? so werden wir uns zunächst in den Gedichten selbst nach ausdrücklichen Hinweisungen umsehen, die geeignet wären, über ihre Entstehung Licht zu verbreiten. Wir werden sodann den Versuch zu machen haben, aus dem Gang des Streites überhaupt, aus dem Charakter von Rede und Gegenrede in einzelnen Tenzonen ein Bild der Situation, in der sie entstanden, zu gewinnen. Wir werden uns die Möglichkeiten, die für die Entstehung eines Streitgedichts gegeben sind, vor Augen zu halten und uns zu fragen haben: Welche von diesen Möglichkeiten entspricht dem Inhalt, dem Charakter der betreffenden Tenzone am meisten? Die besonderen Gründe der Entscheidung werden sich natürlich erst in jedem einzelnen Falle ergeben müssen, bestimmte Regeln lassen sich für eine solche Untersuchung nicht aufstellen.

Ich gehe somit an die Betrachtung der in den Biographien enthaltenen ausführlicheren Razos.

a) Die Biographie der Uisels, Chab. p. 40. Ueber diese Dichterfamilie wird uns folgendes berichtet: Gui von Uisel

war aus Lemosin, ein edler Castellan; er, seine Brüder und sein Vetter waren Herren von Uisel, einem guten Schlosse, und sie hatten noch viele andere. Der eine von seinen Brüdern hiess Ebles, der andere Peire, ihr Vetter hiess Elias. Sie waren alle vier Troubadours, und Herr Gui dichtete gute Canzonen, Herr Elias gute Tenzonen, Herr Ebles die schlechten Tenzonen, und Herr Peire sang alles, was sie dichteten (en Gui si trobava bonas cansos, en Elias bonas tensos en Ebles las malas tensos, en Peire descantava tot quant ill trobavan). Es wird hinzugefügt, Gui sei Canonicus von Brioude und Montferrand gewesen und habe lange Zeit Margarida von Albusson und die Gräfin von Montferrand geliebt. Neben diesem in einer Reihe von Handschriften uns überlieferten allgemeinen Bericht haben wir drei nur in je einer Handschrift erhaltene Einleitungen zu zwei Tenzonen, die in Folge eines Liebeshandels des Gui entstanden.

In der Handschrift P wird erzählt, Gui habe lange Zeit einer vornehmen Dame der Provence Namens Gidas von Mondas, einer Schwester der Königin von Aragon, den Hof gemacht, diese habe schliesslich seinen Bitten Gehör gegeben und ihm die Wahl frei gestellt, ob er sie zur Geliebten oder zur Gattin haben wolle. „Gui war darüber sehr erfreut und fragte singend Herrn Elias von Uisel, seinen Vetter, um Rat (demandet conseil en chantan a'n Elias d'Uisel) mit den Worten:

Nun sagt mir Eure Meinung (Aram digatz vostre semblan M. G. 697).

Und Elias, sein Vetter, erklärte, er wolle lieber ihr Gatte als ihr Geliebter sein. Gui aber wollte sie nicht zur Gattin und erklärte in seiner Tenzone, er wolle lieber Geliebter als Gatte sein. In Folge dessen, wegen der Antwort, welche Herr Gui erteilte, ging die Dame davon und nahm einen Ritter von Catalonien mit Namen Bernardon¹⁾ zum Gatten; den Gui von Uisel verabschiedete sie und entfernte ihn von sich mit der Erklärung, sie werde einen Mann, der nicht Ritter sei, nicht zu ihrem Geliebten machen.“ In seiner Betrübniss über die Treulosigkeit seiner Dame hört Gui nun zum grossen Leidwesen der Damen und Ritter auf zu dichten. „Und um ihn

1) So ist doch wohl mit der darauffolgenden Razo statt des von Chabaneau in den Text aufgenommenen Renardon zu lesen.

diesem Kummer und Verdruss zu entreissen, forderte Frau Maria von Ventadorn ihn zur Tenzzone heraus und sagte wie folgt:

Gui von Uisel, es thut mir leid um Euch (Gui d'Uisel, *bem pesa de vos*, Choix IV, 28).

Genauer noch wird uns über den Anlass dieser letzteren Tenzzone in der Handschrift H berichtet, Maria von Ventadorn habe eines Tages mit ihrem Ritter Uc dem Braunen, Grafen von Marcha, einen Streit gehabt, indem der Graf behauptete, ein Liebhaber, dem eine Dame ihre Liebe geschenkt und den sie zu ihrem Ritter genommen habe, müsse, so lange er ihr treu sei, ebenso viel Gewalt über die Dame haben, wie sie über ihn, während Maria dies bestritt. Gui von Uisel sei an dem Hof der Frau Maria gewesen, und um ihn zu Gesang und Fröhlichkeit aufzumuntern, habe sie eine Strophe gedichtet, in der sie ihm diese Streitfrage vorlegte, und habe ihn zur Tenzzone herausgefordert (*En Gui d'Uisels si era en la cort de ma dompna Maria; et ella, per far to tornar en cansos et en solatz, si fetz una cobla en la cal li mandet, si se covenia quel amics agues aitan de seignoria en la soa dompna com la dompna en lui. E d'aquesta razon ma dompna Maria si l'escomes de tenson . .*).

Dies die Mittheilungen der Biographien. Vergleichen wir nun zunächst den ersten allgemeinen Bericht mit den Gedichten der Uisels und den dazu gehörigen Razos, so erkennen wir, dass die Angaben über die Thätigkeit der vier Dichter nicht dem Buchstaben nach zu nehmen sind. Wir haben also, wozu die Ausdrucksweise des Biographen wohl verleiten könnte, nicht etwa an eine Art Arbeitstheilung zu denken, die die Uisels unter sich getroffen hätten. Eine solche Auffassung findet sich z. B. bei FAURIEL II, p. 43, der, nachdem er Gui als Canzonendichter bezeichnet hat, sagt: „Ses deux frères ne composaient non plus que dans un seul genre, que des tensons qu'ils ne pouvaient ni mettre en musique ni chanter. C'était le quatrième, le cousin qui, ne faisant point de vers, mettait en musique et chantait ceux des trois frères.“ Abgesehen davon, dass hier FAURIEL sich eines Versehens schuldig macht, indem er die Rollen des Bruders und des Vetters verwechselt, lag eine solche scharfe Trennung jedenfalls nicht in der Absicht des Biographen, dem es vielmehr offenbar nur darauf ankam, die Hauptgebiete ihrer Thätigkeit zu charakterisiren. Von Eble allerdings haben wir nur Tenzonen; aber Gui dichtete nicht

nur Canzonen, sondern erscheint auch als Partner in verschiedenen Tenzonen, von Elias erfahren wir in der Biographie Gaucelm Faidit's (Chab. p. 39), dass er auch Canzonen und Sirventese dichtete, und von Peire bezeugt uns eine erhaltene Strophe (Arch. 34, 412), dass er auch dichterisch thätig war. Nur das Hauptgebiet Gui's war die Canzone, das des Eble und Elias die Tenzzone, das Peire's der gesangliche Vortrag.

In welchem Sinne sollen wir nun die Angabe der Biographie verstehen, Elias habe gute, Eble hingegen schlechte Tenzonen gedichtet? Das sieht doch fast so aus, als würden sie beide als Verfasser ganzer Tenzonen betrachtet; denn kann wohl eine gute Tenzzone zur Hälfte aus guten, zur Hälfte aus schlechten Strophen bestehen? Man erkennt, dass wir hier ein vortreffliches Mittel haben, die Frage ein- oder mehrfacher Autorschaft an einigen Tenzonen selbst zu entscheiden. Denn wenn es gelänge zu zeigen, dass sich die Prädikate „gut“ und „schlecht“, die doch einen ganz bestimmten Sinn haben müssen, auf die Gesammtheit der Coblen der betreffenden Tenzonen beziehen, so wäre in der That einfache Autorschaft des Eble oder Elias so gut wie erwiesen. Ergiebt sich hingegen, dass sich diese lobenden und tadelnden Prädikate nur auf ihren Antheil an den einzelnen Tenzonen, die ihnen zugeschriebenen Coblen beziehen, so haben wir darin einen Beweis für Abfassung der betreffenden Tenzonen durch verschiedene Dichter. Ehe wir jedoch zu diesem Zweck die Tenzonen beider einer Prüfung unterziehen, haben wir noch die bereits mitgetheilten Razos näher zu betrachten.

Was wir aus diesen ohne weiteres entnehmen können, ist folgendes:

1. In allen dreien ist die Theilnahme zweier Dichter an der Tenzzone ausdrücklich und in unzweideutiger Weise bezeugt.

2. In der dritten Razo geht aus der Angabe, Gui sei am Hofe der Maria gewesen, hervor, dass die betreffende Tenzzone bei persönlichem Zusammensein der Unterredner gedichtet wurde.

Wenn wir in der ersten Razo hören, Gui habe den Elias „en chantan“ um Rath gefragt, so dürfen wir diesen Ausdruck, dem wir auch in den Tenzonen selbst begegnen werden, deshalb nicht ohne weiteres im eigentlichen Sinne nehmen und etwa auf sofortigen gesanglichen Vortrag der Strophen deuten, weil chantar auch nur in der Bedeutung von „dichten“ vorkommt

und sich nur auf die Form der gebundenen Rede im Gegensatz zu einer Frage in Prosa beziehen mag.

Einen weitergehenden Schluss möchte ich aber aus der dritten Razo ziehen. Es heisst hier, Maria habe den Gui zur Tenzzone herausgefordert *per far lo tornar en cansos et en solatz*; *solatz* bedeutet Fröhlichkeit, speciell insofern sie sich durch Theilnahme an der geselligen Unterhaltung äussert, es wird in einer Cobla von einem ungenannten Dichter (Arch. 50, 284) geradezu definirt als „*joios parlar e ben sentitz*“, oft kommt es dem nahe, was wir mit „Amusement“ bezeichnen. Halten wir uns nun die Möglichkeiten, welche für das Zustandekommen einer Tenzzone bestehen, vor, so müssen wir uns doch fragen: Wie konnte Maria ihren Zweck, Gui zur Theilnahme an der geselligen Unterhaltung aufzumuntern, durch Herausforderung zur Tenzzone erreichen, im Falle man die Tenzonenstrophen in aller Musse ersann und sich dieselben, schriftlich fixirt, gegenseitig zur Beantwortung übergab oder übersandte. Bei einem solchen Verfahren war doch nicht eigentlich von *solatz* die Rede. Nein, ich meine, wir gewinnen hier nur dann eine recht befriedigende Erklärung, wenn wir unter den Tenzonen eben eine Form der geselligen Unterhaltung, des *solatz*, verstehen, die eine lebhaftetheiligung von beiden Seiten verlangte, wenn wir annehmen, die Tenzzone sei in munterer Gesellschaft improvisirt worden.

Unterziehen wir sodann die erste Razo einer näheren Betrachtung, so muss uns an dieser Verschiedenes auffällig erscheinen. Zunächst ist es jedenfalls ungewöhnlich, dass Gui einer unverheiratheten Frau seine Huldigungen darbringt, während doch die Troubadours ihre Lieder in der Regel nur an verheirathete Frauen richteten. Dafür, dass Gui, als er die betreffende Tenzzone mit seinem Vetter dichtete, in der That einer verheiratheten Frau huldigte, scheinen die Worte zu sprechen, welche er in der Tornada braucht: *Eu sia auniz, Si plus no am mi donz que son mariz*. Es ist ferner nicht recht erklärlich, warum die Dame ihm erst sagt, sie sei bereit, ihm anzugehören, sei es als *druda*, sei es als *marida*, und warum sie ihn dann nach getroffener Wahl trotz ihrer Anerbietung ohne weiteres sitzen lässt. Endlich ist nicht einzusehen, warum Gui, statt der Dame direct eine seinen Wünschen entsprechende Antwort zu erteilen, die Frage erst mit seinem Vetter in einer Tenzzone verhandelt und seine Entscheidung in dieser

für ihn doch wichtigen Angelegenheit von dem Zufall der Wahl seines Partners abhängig macht, da er bekanntlich nach den Regeln der Tenzzone gerade die entgegengesetzte Ansicht zu vertreten hat. Dieses letztere Bedenken liesse sich vielleicht durch die Annahme heben, die beiden Unterredner hätten vorher eine Verabredung über die zu ergreifende Partei getroffen. Aber trotzdem muss eben das Zusammentreffen dieser verschiedenen Verdachtsmomente uns die Vermuthung nahe legen, die Razo sei nicht authentisch, sondern erst nachträglich zur Erklärung der Tenzzone erdichtet worden, um so mehr, da die Razos der Handschrift P theilweise stark novellistisch gefärbt sind. Mag dem aber sein wie ihm wolle, so liegt die Vorstellung, welche sich der Biograph vom Dichten einer Tenzzone macht, seinem Berichte jedenfalls zu Grunde, und es ist deshalb folgende Bemerkung zulässig: Der Biograph scheint es für selbstverständlich zu halten, dass die Dame eben dadurch, dass die Tenzzone überhaupt gedichtet wurde, schon Kenntniss von Gui's Wahl erhielt. Wenigstens vermisst man die Angabe, dass ihr von der Tenzzone oder von Gui's Entscheidung Mittheilung gemacht wurde. Daraus wäre dann ihre Anwesenheit bei Abfassung der Tenzzone zu folgern, und als Form derselben wäre somit Improvisation zu denken. In irgend einer Weise zwingend ist diese Auslegung der Biographie freilich keineswegs, ja es kann ihr sogar der Vorwurf einer gewissen Spitzfindigkeit vielleicht nicht erspart werden.

Bestimmte Angaben über die Abfassung von Tenzonen enthält keine der drei Razos.

Ich gehe nunmehr an die Prüfung der Tenzonen des Elias und Eble. Von ersterem sind uns deren drei mit Gui (M. G. 695, 696 und 697), sowie eine mit Aimeric von Peguillan (M. W. II, 172) erhalten, dazu ein Coblenwechsel mit Gaucelm Faidit (Chab. p. 39). Von Eble haben wir folgende vier Tenzonen mit Gui: En Gui, digatz al vostre grat (ungedruckt)¹⁾; En Gui, digatz la qual penriatz vos (1. Strophe Choix V, 139)²⁾; Gui eus part mon escien (1. Strophe Choix V, 139)³⁾; N'Ebles, pos endeptatz (M. G. 530). Es ist somit von dem wenigen, das uns

1) Jetzt bei SELBACH p. 121; nur drei Strophen erhalten, wovon die zweite unvollständig.

2) Ibid. p. 103, nur zwei Strophen.

3) Ibid. p. 121, nur drei Strophen.

von Eble erhalten zu sein scheint, erst das wenigste veröffentlicht, und es kann deshalb nur von Nutzen für unsere Untersuchung sein, wenn ich im Stande bin, diesem alten Sänger, der, wie es scheint, zeitlebens an irdischen Gütern niemals Ueberfluss hatte und von Gläubigern oft hart bedrängt wurde, wenigstens von seinem geistigen Eigenthum, das man ihm unrechtmässiger Weise genommen hat, einiges zurückzuerstatten. Dass es gerade seine Schulden sind, die dem lustigen Gesellen diesen Dienst erweisen, mag als ein Humor des Schicksals erscheinen. Freilich müssen zwei andere alte Troubadours diese Bereicherung Eble's mit ihrer ganzen literarischen Existenz bezahlen.

Es handelt sich zunächst um die Tenzzone: N'Ebles, archauzet la meillor (Arch. 32, 416), welche unter dem Namen des Guilhem Gasmar und des Eble von Saignas geht. (Dies, und nicht Signa oder Sanha ist nach Chab. p. 138 die richtige Schreibung.)

Für's Erste nöthigt uns die Attribution Guilhem Gasmar zu einer eingehenderen Besprechung. Von den Handschriften, welche uns die Tenzzone überliefern, haben A D J (= K) und L in der Ueberschrift Guillem Gasmar, E hat Guilem Gaimar, C blos Gaymar, in G fehlt eine Ueberschrift. Nun stand in a eine Tenzzone zwischen Guilhem Ademar und Eble (Gr. 202, 13). Diese zwar zweifelsohne mit der unsrigen identisch, und es kann nur die Frage sein, ob wir in Guilhem Gasmar oder Guilhem Ademar die richtige Attribution haben. Da uns nun ein Dichter Guilhem Gasmar anderweitig nicht bekannt ist, wohl aber ein Guilhem Ademar, von dem uns noch zwölf Lieder erhalten sind (Gr. 202), so wird man von vornherein geneigt sein, der Attribution von a den Vorzug zu geben, in der Attribution der übrigen Handschriften hingegen nur eine Entstellung des Namens Guilhem Ademar zu sehen. In der That erklärt sich ja das Gasmar der Handschriften ohne Schwierigkeit als das Versehen eines Abschreibers, in dessen Vorlage Guilhem abgekürzt war — wie z. B. in J das Lied Guilhem Ademar's: Lanquan vei florir l'espiga (M. G. 907) nur G. aymar überschrieben ist — und der dann G.azemar, resp. G. aemar, G. aymar zusammenlas zu Gazemar, Gasmar, resp. Gaemar, Gaymar. Die folgende Untersuchung wird diese Vermuthung zur Gewissheit erheben.

Peire von Alvernhe führt in seiner Satire auf die zeitgenössischen Troubadours (Chr. p. 79) einen Elias Gausmar, oder, nach anderer Lesart, Grimoartz Gaumar auf, und Chab. p. 149 hat darauf hingewiesen, dass dieser vielleicht mit Guilhem Gasmar identisch sein könne, indem man den abgekürzten Vornamen G. falsch ergänzte. Zunächst ist über die Abfassungszeit von Peire's Satire zu bemerken, dass DIEZ's Vermuthung, Leb. u. Wke. p. 95, Peire's Satire sei zwischen den Jahren 1170 und 1180 entstanden, sich dahin präcisiren lässt, dass als terminus ad quem für Entstehung des Gedichtes das Jahr 1173 anzusetzen ist. Denn der von Peire erwähnte Raimbaut ist nach BARTSCH's Anmerkung, Leb. u. Wke. p. 55, kein anderer als Raimbaut von Orange, und dieser starb um das Jahr 1173, ib. p. 59. Um nun über die obige Frage Aufschluss zu erhalten, müssen wir uns zu einem Umweg bequemen und von der in Peire's Satire auf die Gausmar-Strophe folgenden achten Strophe ausgehen, deren Gegenstand der Troubadour Peire Bremon ist. Dieselbe lautet:

E Peire Bremons se baisset
 Pos quel coms de Tolazal det,
 Qu'anc no soanet d'avinen;
 Per que fon cortes quil raubet,
 E fe o mal, quar nol talhet
 Aquo que hom porta penden.

Peire Bremon war ein Zeitgenosse Sordel's und dichtete noch auf den im Jahre 1236 oder 1237 erfolgten Tod des Blacatz ein Lied (DIEZ, L. u. W. p. 470), in hohem Grade verwunderlich muss es deshalb erscheinen, dass er in einem Gedichte, welches vor dem Jahre 1173 entstand, schon als namhafter Dichter sollte genannt werden können. Auffällig ist es nun, dass die Peire Bremon-Strophe sich in der Handschrift J (also doch auch in A D K) nicht findet, sondern statt ihrer die achte, auf den Troubadour Arnaut Daniel bezügliche Strophe aus der Satire des Mönches von Montaudon: Pos Peire d'Alvernh' a chantat (M. W. II, 60). Da Arnaut Daniel einer späteren Zeit angehört, so kann hier nur eine Entlehnung aus der Satire des Mönchs vorliegen. Eine solche war möglich, weil die Satire des Mönchs, eine Nachbildung der Peire's, genau in dem gleichen Versmass wie diese abgefasst ist und auch den durch alle Strophen sich hindurchziehenden zweiten Reimen — die Strophe

ist zweireimig — von ihr übernommen hat; den ersten Reim hingegen, der von Strophe zu Strophe wechselt, wählt der Mönch selbständig. Im Folgenden werde ich der Kürze wegen die Satire Peire's als die ältere mit S I, die des Mönchs mit S II bezeichnen. Formell ist nun an der Peire Bremon-Strophe selbst auffällig, dass eben sie sich von allen anderen in S I dadurch unterscheidet, dass die Stelle, welche P. Bremon in der vom Dichter getroffenen Reihenfolge einnimmt, nicht durch die beigefügte Ordinalzahl bezeichnet wird. Den Peire Rotgier nennt er den ersten, den er verspotten will, Guiraut von Borneil den zweiten, Bernart von Ventadorn den dritten u. s. w., nur bei Peire Bremon fehlt diese Bestimmung. Diese Beobachtungen legen den Schluss nahe, es sei in CR die P. Bremon-Strophe, ebenso wie in J die aus S II übernommene A. Daniel-Strophe, unecht und erst nachträglich eingeschoben.

Es kommt nun noch ein weiteres Moment hinzu, welches uns auf den eigentlichen Ausgangspunkt unserer Untersuchung, auf Strophe VII, überleiten wird. Strophe VIII in S II lautet nämlich¹⁾:

Ab Arnaut Daniel son set.
 Qu'a sa vida be no chantet,
 Mas us fols motz c'om non enten:
 Pois la lebre ab lo bou chasset
 E contra suberna nadet,
 No val sos chans un aguillen.

Vergleichen wir hiermit die P. Bremon-Strophe, so sehen wir, dass beide den gleichen Reim et aufweisen, und gehen wir nun in beiden Gedichten auf die unmittelbar voranstehenden siebenten Strophen zurück, so finden wir hier die nämliche Erscheinung, machen aber zugleich eine höchst interessante Beobachtung. Die siebente Strophe lautet nämlich in S I:

El seizes n'Elias Gausmars (in J: Grimoartz Gaumars)
 Qu'es cavaliers es fai joglars;
 E fai o mal qui loi consen
 Nil dona vestirs bels e cars,
 Qu'aitan valrials agues ars,
 Qu'enjoglaritz s'en son ja cen.

1) O. KLEIN, Die Dichtungen des Mönchs von Montaudon, Marburg 1885. p. 25.

und in S II:

E'l seïs es ¹⁾ Guillems Ademars
 Qu'anc no fo plus malvatz joglars;
 Et a pres maint veill vestimen.
 E fai de tal loc sos chantars
 Don non es sols ab trenta pars,
 E vei l'ades paubr' e sufren.

Hier haben wir also in der That jenen Guilhem Ademar, dem unsere Tenzzone in a zugeschrieben wurde und dessen Identität mit Guilhem Gasmar und weiterhin vielleicht mit Elias resp. Grimoartz Gaumar wir vermutheten. Nun müssen wir in der Reimgleichheit der beiden correspondirenden Strophenpaare in S I und S II einen entschiedenen Beweis dafür erblicken, dass sie sich die Reime gegenseitig entlehnten. Denn wenn bei einer einzelnen Strophe, der zehnten, Uebereinstimmung des Reimes in S I und S II wohl einem freilich eigenthümlichen Zufall zugeschrieben werden darf, so ist ein solcher offenbar von vornherein ausgeschlossen bei zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Strophen, für die ohnehin gegenseitige Beziehungen zu vermuthen sind. Da nun in S I an Stelle der von C R überlieferten P. Bremon-Strophe in der Handschrift J eine thatsächlich aus S II entlehnte Strophe steht, da ferner eine Herübernahme des Reimes et aus der A. Daniel-Strophe, wo er offenbar dem Zahlwort set zu Liebe gewählt ist, weil glaublicher scheint, als umgekehrt seine Entlehnung aus der P. Bremon-Strophe, wo er ganz willkürlich stehen würde, — so dürfen wir, denke ich, zunächst aus der Reimgleichheit der P. Bremon- und der A. Daniel-Strophe schliessen, dass erstere nicht ursprünglich, sondern erst später hinzugedichtet ist, und ihr Verfasser die A. Daniel-Strophe vor Augen hatte und dieser den Reim entlehnte. Hat aber sonach für Strophe VIII S II die Priorität, so wird aller Wahrscheinlichkeit nach für Strophe VII das gleiche gelten und auch sie wird in S I die entsprechende Strophe in S II, die Guilhem Ademar-Strophe zur Grundlage haben. Nun hatten wir, wie gesagt, von vornherein Anlass zu der Vermuthung, Gausmar möchte mit Guilhem Ademar identisch sein: dazu kommt, dass die von beiden gegebene Schilderung auffallend übereinstimmt, indem es von dem einen wie von dem

1) Doch wohl seizes.

anderen heisst, er sei Jongleur und lasse sich mit Kleidern beschenken. Da werden wir doch durch die Abhängigkeit, in welcher die betreffende Strophe in S I sich von der in S II in Beziehung auf den Reim befindet, mit Nothwendigkeit zu dem Schlusse geführt, die beiden Dichter seien wirklich identisch und Elias Gausmar nur eine Entstellung des Namens Guilhem Ademar. Dass der in Strophe VII behandelte Dichter in S I und S II der gleiche sein muss, wird vollends evident durch die weitere Beobachtung, dass auch die der Strophe VII in S I unmittelbar vorangehende Strophe VI, welche über Guilhem von Ribas handelt, sich in der Fassung von J mit geringen Abweichungen in S II nach dem Text der Handschriften A C D J K L wiederfindet, allerdings nicht als Strophe VI, wie man erwarten sollte, sondern als Strophe XVI, also an ganz ungehöriger Stelle; R hat hier gleichfalls eine Strophe über Guilhem von Ribas, aber mit anderem Inhalte und dem richtigen Zahlwort XVI; M allein bietet eine Strophe über einen gewissen Peire Laroque. Wie diese auffällige Umstellung zu erklären sei, kann hier natürlich nicht untersucht werden. Es kommt nur darauf an, zu constatiren, dass S I nach dem Text von J und S II sowohl Strophe VIII als Strophe VI gemeinsam haben; denn diese Beobachtung muss die Wahrscheinlichkeit der inhaltlichen Identität auch der zwischen jenen beiden stehenden siebenten Strophen vollends über jeden Zweifel erheben.

Dass der Uebergang von Guilhem Ademar zu Guilhem Gasmar resp. Gaymar leicht ist, wurde schon oben gezeigt. Aus Gaymar konnte dann weiter Gaumar, Gausmar werden, und ein Schreiber, der in seiner Vorlage G. Gaumar fand, mochte dieses G. zu Grimoartz ergänzen, da er zur Erreichung der Silbenzahl des Verses in Folge der Verkürzung von Ademar einen dreisilbigen Vornamen brauchte, ein anderer, dessen Vorlage nur Gausmar hatte, mochte willkürlich den dreisilbigen Vornamen Elias einschieben.

Wollten wir, dabei zunächst von Str. VI absehend, eine Erklärung für die dargelegte Interpolation in S I geben, so läge wohl am nächsten die Annahme einer Lücke in der Originalhandschrift an Stelle von Str. VII und VIII, welche dann ein Schreiber durch Entlehnungen aus S II ergänzte. Der Text von J wäre also der ältere. Der Schreiber der Vorlage von C R setzte dann an Stelle der A. Daniel-Strophe eine neu-

gedichtete über Peire Bremon ein. Verschiedene auffällige Einzelheiten, ebenso wie das Entlehnungsverhältniss von Str. VI, bleiben bei dieser Hypothese freilich unerklärt.

Wir können also wohl als erwiesen betrachten, dass Grimmoartz Gaumar resp. Elias Gausmar sowie Guilhem Gasmar nichts anderes sind als verderbte Schreibungen des Namens Guilhem Ademar. Der Interlocutor in unserer Tenzzone ist somit kein anderer als der bekannte Dichter Guilhem Ademar. Dieses Resultat ist zwar vorläufig ohne weiteren Einfluss auf unsere Untersuchung, wird uns aber in einem späteren Abschnitt derselben von Interesse sein.

Was nun Ademars Partner, den Eble von Saignas selbst betrifft, so glaube ich den Beweis führen zu können, dass wir in ihm nicht, wie man bisher that, einen besonderen alten Troubadour zu sehen haben, sondern — dass er identisch ist mit Eble von Uisel. Diesen Beweis entnehme ich dem Inhalt der uns von Eble von Uisel erhaltenen Tenzonen. Der Inhalt der Tenzzone zwischen Guilhem Ademar und Eble von Saignas ist nämlich folgender: Wer hat nach Eurer Ansicht mehr Sorge, fragt ersterer, einer, der eine grosse Schuld zu bezahlen hat, dem aber die Mittel dazu fehlen, oder einer, der mit ganzem Herzen eine Dame liebt, aber vor ihren Augen keine Gnade findet? Eble entgegnet, er habe von Jugend auf die Qualen der Liebe sowohl als der Schulden im Uebermaasse erfahren und könne deshalb als kompetenter Beurtheiler erklären, dass ein Verschuldeter weit schlimmer daran sei als ein unglücklich Verliebter. Auf Guilhems Einwendungen hin weiss er dann den Zustand eines solchen Verschuldeten mit gar kläglichen Strichen zu zeichnen, welche allerdings auf reichliche eigene Erfahrung in diesem Kapitel menschlicher Leidensgeschichte schliessen lassen. „Wenn die Gläubiger Tag für Tag hinter mir her sind, mich hierhin und dorthin zerren und mich einen Spitzbuben heissen, dann wünschte ich mir den Tod und denke nicht daran, schöne buntfarbige Kleider zu tragen; denn da sehe ich keinen, der mir nicht die Zunge wiese; erfahre ich dagegen durch Liebe Kummer, so muss ich mir das wohl gefallen lassen.“ Das Thema dieser Tenzzone zeigt nun eine auffallende Verwandtschaft mit dem der Tenzzone: N'Ebles, posteptatz (M. G. 530), welche man früher nach Galvanis Vorgang dem Grafen Guilhelm IX. von Poitiers und Eble von

Ventadorn zugeschrieben hat, für die aber Suchier, Jahrb. XIV, 121 Guis und Ebles von Uisel Autorschaft nachgewiesen hat. In dieser redet Gui den Eble folgendermaassen an: „Herr Eble, da Ihr verschuldet seid, so stellt Euch vor, Ihr hieltet Eure Freundin im Arm und es käme einer, der Euch tausend Mark anböte unter der Bedingung, dass Ihr Eure Freundin sofort verliasset und Euch für immer von ihr lossagtet; wählt eines von beiden und kümmert Euch dabei nicht um die Forderungen der Galanterie (*noi gardetz cortesia*). Denn, fügt er hinzu, wie Ihr Euch auch entscheiden mögt, ich weiss doch recht wohl, was Euch im Grunde das liebste wäre.“ Das liebste wäre ihm also nach Guis Ansicht das Geld. Eble wählt nun aber gerade das andere Theil und erklärt, nicht um alles in der Welt möchte er von seiner Freundin lassen, „denn lieber will ich verschuldet und vergnügt als reich und elend sein, und reich bin ich, wenn ich nur vergnügt bin, und vergnügt, wenn ich meine Freundin sehe.“ Allgemein gefasst lautet also das Thema in der ersten Tenzzone: Wahl zwischen den Qualen der Liebe und denen der Armuth; in der zweiten: Wahl zwischen den Freuden der Liebe und denen des Reichthums. Beide Themata laufen sich also vollständig parallel. Eine solche Gegenüberstellung von Liebe und Schulden ist nun in den Tenzonen etwas durchaus ungewöhnliches. In beiden Fällen erscheint der Interlocutor Eble als arm und verschuldet, und wenn er sich in der Tenzzone mit Gui in fröhlichem Leichtsinn über seine schlechten finanziellen Verhältnisse hinwegsetzt, wenn er die Liebe dem Reichthum vorzieht, so können wir aus Guis Andeutung doch schliessen, dass dies seine eigentliche Meinung nicht sei. Dazu stimmen denn vortrefflich die Worte des Interlocutors Eble in der ersten Tenzzone: „Nie ging es seit meiner Jugend einem Menschen durch Liebe schlimmer als mir“. Gemeinsam haben ferner die Coblen Ebles in beiden Tenzonen den humoristischen Ton, der sonst in Tenzonen mit *joc partit* etwas ganz ungewöhnliches ist. In der zweiten Tenzzone wird dieser allerdings schon von Gui selbst angeschlagen, dagegen bewegen sich die Strophen Guilhem Ademars ganz in den gewöhnlichen allgemeinen Redensarten. Eben dieser Humor tritt nun auch in den übrigen Bruchstücken, die uns von Tenzonen Ebles erhalten sind, deutlich zu Tage. So wirft er in der Tenzzone: *En Gui, eus part mon escien* die Frage auf: Herr Gui,

was zieht Ihr vor, wenn Ihr der Wahrheit die Ehre geben wollt, einen Mantel von dunkelblauem Tuch einen Monat vor Advent und grosse gelbe roth bordirte Stiefel bis zu den Calenden des Mai, oder eine feine fröhliche Dame während des ganzen Sommers? Aehnlicher Art ist seine Fragestellung in der Tenzzone: En Gui, digaz, la qual penriatz vos.

Diese dargelegten inhaltlichen Uebereinstimmungen der Tenzzone zwischen Guilhem Ademar und Eble von Saignas mit den Tenzonen des Eble von Uisel sind, meine ich, so frappant, dass wir mit Bestimmtheit beide Ebles als identisch bezeichnen können.

Aus den gleichen Gründen können wir dem Eble von Uisel noch eine zweite Tenzzone zusprechen, nämlich die zwischen Joan Lag und Eble: Qui vos dara respieg dieus lo maldia.¹⁾ Bei ihrem etwas verderbten Text ist mir dieselbe theilweise unverständlich geblieben. Joan Lag macht sich über Eble lustig, dieser hingegen erklärt, er sei in seiner augenblicklichen bedrängten Lage zum Singen absolut nicht aufgelegt. Er habe gehört, sagt Joan unter anderem, der Kaiser wolle Eble sehen; wenn er ihn nur sehe, so möge er vielleicht bereit sein, ihn zu beschenken, wenn er aber seinen schlechten Gesang höre, werde er nichts mehr von ihm wissen wollen. Gegen Joans Andeutung, es komme Eble, wenn er nur Geld einstreichen könne, auch wohl auf einen Meineid nicht an, verwahrt dieser sich energisch mit der Erklärung, er nehme von Niemandem Geld an, es sei denn, dass er es sich durch seine Jongleurkunst redlich verdient habe. Wie man sieht, erscheint dieser Eble genau in demselben Lichte, wie Eble von Uisel in seinen Tenzonen, er ist also unzweifelhaft mit ihm identisch.

Eble von Uisel und kein anderer ist es denn auch, der in der Tenzzone zwischen Jutje und Esteve: Duy cavayer an preyat Ioniamen (M. G. 542) gemeinsam mit Joan, offenbar dem Joan Lag der eben besprochenen Tenzzone, das Urtheil fällen soll. Die Streitfrage lautet hier: Zwei Ritter machen einer Dame den Hof, der eine ist reich und mächtig, der andere schuldet hundert Mark; welchen von Beiden soll sie vorziehen? Zum Schiedsrichter wird von Esteve ein Herr Eble vorgeschlagen mit der Begründung: Der kennt die Leiden und den Kummer der Liebe (qu'el sap d'amor los trebalhs els afans).

1) SELBACH p. 118.

Dass nun bei der Tenzzone mit Guilhem Ademar die Attribution Eble von Saignas nicht etwa falsch ist, sondern Eble von Saignas eben kein anderer ist als Eble von Uisel, das geht hervor aus der Charakteristik des ersteren in Peire von Alvernhes Satire (Chr. p. 81). Die auf ihn bezügliche Strophe lautet nämlich:

E'n Ebles de Sanhal dezes
 A cui anc ben d'amor non pres,
 Sitot se canta de coiden;
 Vilanetz es e fals pages,
 E ditz hom que per dos poges
 Sai se logua e lai se ven.

Diese Hervorhebung seines Unglücks in der Liebe und seine Bedürftigkeit stimmt so vollständig mit dem überein, was wir über Eble von Uisels Verhältnisse ermittelt haben, dass ein Zweifel an der Identität beider Dichter gar nicht aufkommen kann. Woher aber das Prädikat „von Sanha“, resp. „Saignas“? Nun, wir hören ja in der Biographie der Uisels, dass sie ausser ihrem Schlosse Uisel „noch viele andere“ hatten. Eines davon, Casluz, wird uns in der Biographie des Gaucelm Faidit als Eigenthum des Elias genannt. Sehr nahe liegt also die Vermuthung, Saignas sei eines dieser Schlösser gewesen, das dem Eble gehörte, eine Vermuthung, die den Grad hoher Wahrscheinlichkeit erhält, wenn wir Chab. p. 138 erfahren, dass der Ort Saignes im Dép. Cantal, Arrond. de Mauriac und somit, wie uns ein Blick auf die Karte lehrt, nur in geringer Entfernung von Ussel, dem Stammsitz der Brüder, gelegen ist.

Somit ist alles, was BARTSCH Gr. 127—130 auf vier verschiedene Ebles vertheilt, Eigenthum eines einzigen, des Eble von Uisel oder von Saignas.¹⁾

1) Sollte sich nicht auch Bernart von Ventadorn in der vierten Strophe seines Liedes: Lo temps vai e ven e vire (M. G. 709):

Jamais no serai chantaire
 Ni de l'escola N'Eblo
 Que mos chantars no val guaire
 Ni mas voltas ni mei so
 Ni res que fassa ni dia
 No conosc que pros me sia
 Ni no vei melhuramen.

eben auf Eble von Uisel beziehen? DIEZ, L. u. W. p. 17 versteht unter diesem Herrn Eblon den Vizgrafen von Ventadorn gleichen Namens, den

Dieser, wie er uns aus obigen Tenzonen entgegentritt, war offenbar ein Witzbold, ein flotter, lustiger Gesell, der es nicht verstand, mit seinem Vermögen Haus zu halten und sein Leben lang aus den Schulden nicht herauskam. Um ritterlichen Minnedienst, auf dessen Pfaden er, wie es scheint, früh schlimme Erfahrungen machte, kümmert er sich wenig, vielmehr liebt er es, durch Wahl möglichst burlesker Tenzonenthemata und eine derb humoristische Ausdrucksweise den Regeln höfisch feiner Sitte mit lachender Miene geradezu ins Gesicht zu schlagen. Dafür muss er den Spott anders denkender Troubadours über sich ergehen lassen, denen seine derangirten Geldverhältnisse ein willkommener Anlass zu scherzhaften Streitfragen für Tenzonen sind.

Durch seinen unverwüstlichen Humor und seine ganze originelle Persönlichkeit scheint Eble sich einen gewissen Ruhm erworben zu haben, der bis zum Kaiser drang und in diesem den Wunsch rege machte, den sonderbaren Gesellen kennen zu lernen.

die Biographien als Gönner Bernart's bezeichnen und der nach ihm der als einer der ältesten Dichter bekannte Ebolus II. wäre. DIEZ zieht deshalb aus obiger Stelle den Schluss, Ebolus habe dem Bernart Unterricht in dem Formellen der Poesie ertheilt. Nun kommt aber BISCHOFF, Biographie des Troubadours Bernhard von Ventadorn, Berlin 1873, p. 13 zu der Ansicht, Bernart's Gönner sei nicht der Vizgraf Ebolus II., sondern dessen Sohn Ebolus III. gewesen, und Chab. p. 10 Anm. 5 folgt ihm darin. BISCHOFF sieht sich deshalb, um dies sein Resultat mit DIEZ'ens Angabe in Einklang zu bringen, zu der jedenfalls recht künstlichen Annahme gezwungen, Bernart habe erst die Erziehung Ebolus II. genossen und nachher am Hofe von dessen Sohn als Sänger gelebt. Nun frage ich: Sollte nicht Bernart in diesem Liede, in dem er über die Gleichgültigkeit seiner Dame und die Erfolglosigkeit seiner Werbungen klagt, mit dem Ausruf: „Fürwahr, nicht länger werde ich Sänger sein und von der Schule des Herrn Eblon“ eben den Eble von Uisel „a cui anc ben d'amor non pres“ im Auge haben und unter Eble's Schule diejenigen verstehen, die wie er selbst, in der Liebe kein Glück haben, trotzdem aber nach Eble's Beispiel vom Gesange nicht ablassen? Damit fiel dann DIEZ'ens Annahme eines von dem Vizgrafen an Bernart ertheilten Unterrichts und es stände nichts mehr im Wege, als Bernart's Gönner ausschliesslich Ebolus III. zu betrachten. — Eble von Uisel, und nicht, wie man bisher glaubte, den Vizgrafen, dürfte dann auch Guiraut von Cabreira in seinem Ensenhamen meinen, wenn er dem Spielmann vorwirft (Chr. 85, 10), er wisse keinen neuen Vers

De Marcabrun

Ni de negun

Ni d'en Anfos ni d'en Eblon.

In ganz anderem Lichte erscheinen sein Bruder Gui und sein Vetter Elias in ihren Tenzonen. Der Ton, den diese in ihren Strophen anschlagen, ist von dem Eble's grundverschieden. Die Streitfragen, über die sie verhandelten, die ganze Art und Weise ihres Disputes bewegen sich durchaus in den gewohnten Geleisen der eleganten höfischen Erotik. Innerhalb dieses Rahmens zeigt sich aber auch bei ihnen wiederum eine gewisse Verschiedenheit. Während nämlich Elias in den Tenzonen — die mit Aimeric von Peguillon allerdings ausgenommen — die Rolle des loyalen, ehrenfesten Liebhabers spielt, der in den Pflichten einer echten ritterlichen Minne wohl bewandert ist und seine soliden Kenntnisse in den Fragen der Galanterie gern in ein helles Licht rückt, erscheint Gui als leichtfertiger, man könnte sagen skeptischer und ist mehr auf sein persönliches Interesse als auf die Pflichten eines untadeligen *fis amans* bedacht. Ueber diese letzteren spricht sich z. B. Elias in einer Tenzone mit Gui folgendermaassen aus:

Volets auzer qu'en es dreitz en amor?
 Aquel ditz hom que ama a bona fe
 C'aitant viatz fai so queis descove
 Cum so queis taing, sol sa domna len man;
 C'ad autre lei non teno fin aman.

(M. G. 696, 4.)

Der Wille der Dame ist ihm also *suprema lex*. Ebenso bezieht er sich auf ein solches Minnerecht mit den Worten:

Qu'en dreg d'amor deu hom si dons ben dir.

(M. G. 1014, 4.)

Er hat sich auch durch Lectüre über diese Fragen unterrichtet:

De fin drut no taing que s'azir,
 Cosin, e trobatz o legen.

(M. G. 695, 6.)

Gui spielt direct auf diese von Elias beanspruchte Kenner-schaft an:

N'Elias, de vos voill auzir,
 Car vos faitz d'amor conoissen.

(M. G. 695, 1.)

Eben die Tenzone, der diese beiden letzten Stellen entnommen sind, zeigt uns auch, wie Elias es liebt, Streitfragen aufzustellen, bei denen dem *fis amans*, er mag nun wählen wie

er will, das Herz im Leibe lacht, im Gegensatz zu Gui, den er wegen Vorlegung eines peinlichen Falles tadelt. Das betreffende Gedicht ist von besonderem Interesse, weil darin in merkwürdiger Weise zwei Tenzonen aufs engste mit einander verschmolzen sind. Gui legt in der ersten Strophe seinem Vetter die Frage vor: Was ist einem Liebenden schmerzlicher, die Untreue oder der Tod seiner Geliebten? Elias entscheidet sich in der Antwortstrophe für das erstere. Statt dass nun aber, der Regel der Tenzzone gemäss, in der dritten Strophe der Fragesteller wieder zum Wort käme, fügt Elias selbst gleich eine weitere Strophe mit neuen Reimen und anderem Metrum an, in der er Gui wegen der Wahl eines so ärgerlichen Themas tadelt und ihm seinerseits eine neue Frage vorlegt, die ihm gewiss Freude machen solle, nämlich, was er vorziehe: *Donna bona e bella Un iorn d'estiu o una nuoig d'invern*. Gui erwidert nun gleichfalls in zwei aufeinander folgenden Strophen, von denen die erste die von ihm selbst, die zweite die von Elias aufgeworfene Frage in der entsprechenden Strophenform erörtert. So laufen die beiden Tenzonen bis zum Schluss parallel.

Für Eble, Elias und Gui lässt sich also in den ihnen zugehörigen Tenzonenstrophen ein individueller Character in der That nachweisen von der Art, dass durch ihn die Angaben der Biographien über Eble und Elias ihre völlig genügende Erklärung finden. Derselbe ist bei Eble durchweg ein burlesker, bei Elias ein den conventionellen Regeln der höfischen Galanterie und Minnedichtung entsprechender. Die Prädicate „gut“ und „schlecht“ beziehen sich also nicht auf die ganzen Tenzonen, sondern nur auf die Antheilstrophen der Dichter, und zwar ausschliesslich auf den Inhalt, der vom Standpunkte der damaligen höfischen Aesthetik beurtheilt wird. Somit können wir für ihre Tenzonen aus inneren Gründen mehrfache Autorschaft als gewiss betrachten.

Wir kommen nun zu den beiden Razos, welche uns über den Anlass zweier Tenzonen des Savarie von Mauleon unterrichten. Dieselben tragen urkundlichen Charakter, indem sie beide von Uc von San Circ herrühren, der zu Savarie in den nächsten Beziehungen stand und in der zweiten Razo bei seinem Bericht über Savaries Liebeshandel mit Guilhelma ausdrücklich erklärt: *Wisset für wahr, dass ich, Uc von San Circ, der diese Razos geschrieben, der Bote war und alle Briefe überbrachte.*

b) Razos zu den Tenzonen Savarics von Mauleon (Chab. p. 47 und 48).

Als Veranlassung der bekannten Tenzone Savarics mit Gaucelm Faidit und Uc von la Bacalaria: Gaucelm, tres jocs enamoratz (Chr. p. 155) erzählt Uc folgendes: Savarie war nach Benauges zum Besuch der Vizgräfin Frau Guilhelma gekommen, zu der er eine Neigung hegte; er brachte Elias Rudel von Bragairac und Jaufre Rudel von Blaia mit sich. Alle drei baten sie um ihre Liebe und schon früher hatte sie jeden von ihnen zum Ritter gehabt, ohne dass doch der eine es vom andern wusste. Alle drei sassen nun bei ihr, der eine ihr zur Rechten, der andere zur Linken, der dritte gegenüber, und jeder blickte sie verliebt an. Da begann sie, als die kühnste Dame, die man je sah, Herrn Jaufre Rudel von Blaia verliebt anzuschauen, denn er sass ihr gegenüber. Herrn Elias Rudel ergriff sie bei der Hand und drückte sie ihm recht verliebt, und meinem Herrn Savarie trat sie lächelnd und seufzend auf den Fuss. Keiner erfuhr aber die Gunst, die dem andern zu Theil geworden, bis sie sich von dort entfernt hatten; da sagte Jaufre Rudel Herrn Savarie, wie die Dame ihn angeschaut hatte und Herr Elias erzählte das von der Hand. Als Herr Savarie vernahm, dass sie jedem eine solche Gunst erwiesen hatte, war er traurig; aber von dem, was ihm geschehen war, sagte er nichts, sondern rief Gaucelm Faidit und Uc von la Bacalaria, und fragte sie in einer Strophe, wem sie mehr Gunst und Liebe erwiesen habe.

Eine mit dem Inhalt dieser Razo entfernt verwandte Erzählung von Gunstbezeugungen, welche ein Mädchen Namens Mosopotamia dreien Liebhabern erweist, findet sich schon in einem altgriechischen Roman des Jamblichus aus dem zweiten Jahrhundert, *Babyloniaka* betitelt, dessen Inhalt Photius im 94. Abschnitt seiner Bibliothek kurz mittheilt (E. RHODE, *Der griechische Roman*, 1876, p. 369); das Mädchen schenkt dem einen einen Kranz, dem zweiten eine Schale, dem dritten einen Kuss; diesem letzteren spricht der Schiedsrichter Bochoras das Mädchen zu; die Nebenbuhler sind aber damit nicht zufrieden und tödten sich gegenseitig im Streit. Ausserdem bemerkt WACKERNAGEL, *Altfranzösische Lieder und Leiche* p. 239 bei Erwähnung obiger Tenzone, es finde sich eine gleiche Situation bereits bei griechischen und römischen Dichtern. Es wäre von

Interesse, zu erfahren, welche Stellen er dabei im Auge hat; denn wenn dieselben eine genauere Uebereinstimmung mit der unserer Tenzzone zu Grunde liegenden Situation aufweisen sollten, so läge allerdings der Verdacht sehr nahe, dass sich die Tenzzone nicht auf ein wirkliches Erlebniss Savarics gründet, sondern auf eine schon vorhandene Anekdote, die in ihrem Ursprung auf jene alten Autoren zurückging und auf irgend einem Wege zu Savarics Kenntniss gelangte, dass mithin Ucs Bericht trotz seiner scheinbaren Authenticität erst zur Erklärung der Tenzzone erfunden sei. Sollte hingegen die Uebereinstimmung nicht weiter gehen, als es in der obigen griechischen Erzählung der Fall ist, so würde ich darin keinen Grund sehen, die Wahrheit von Ucs Darstellung anzuzweifeln. Denn der Gedanke, dass eine Dame verschiedenen Liebhabern zu gleicher Zeit eine Gunst erweist, über deren Werth dann diese unter sich oder mit anderen streiten, ist doch ein zu natürlicher und naheliegender, als dass ein solcher Fall in der Weltgeschichte nicht mehr als einmal vorgekommen, oder auch mehr als einmal von einem Dichter ersonnen worden sein könnte. Allerdings würde eine höchst auffällige Thatsache, welche sich bei einem Vergleich der Tenzzone selbst mit der Razo ergibt, durch Annahme der Fiction der letzteren ihre einfachste Erklärung finden; denn auffällig ist es doch gewiss, dass die beiden Partner dem Savarie, der ihnen die drei Fälle zur Wahl vorlegt, eben die Partei überlassen, die er der Razo zu Folge in der That jedenfalls zu vertreten wünscht, nämlich das Treten mit dem Fuss. Indess ist doch eine Erklärung hierfür auch dann nicht schwer, wenn wir — und vorläufig müssen wir das doch — an der Glaubwürdigkeit der Razo festhalten. Von der wenig wahrscheinlichen Annahme eines Zufalls abgesehen wäre es ja denkbar, dass die Unterredner vorher eine Uebereinkunft über die zu ergreifende Partei getroffen hätten, dass Savarie seinen Partnern erklärt hätte, welchen Satz er zu vertheidigen wünsche. Die Worte der Biographie: „de so que fon ad el fag non parlet“ bezögen sich dann nur auf seine beiden Rivalen, auf Elias und Jaufre Rudel. Daraus müssten wir dann den für die Tenzonendichtung überhaupt nicht unwichtigen Schluss ziehen, dass nicht stets der Gefragte ganz nach eigenem Ermessen wählte, wie es den Anschein hat, sondern dass die Unterredner sich bisweilen vorher verständigten. Mit Bestimm-

heit erfahren wir aus der Razo, dass die Tenzzone bei persönlichem Zusammensein der Dichter gemeinsam verabfasst wurde, resp. dass der Biograph sie sich in dieser Weise verabfasst dachte.

Die zweite Razo gehört zu der Tenzzone Savaric's mit dem Prevost von Valensa: En Savaric, ieu vos deman (M. G. 1131). Es wird berichtet, Savaric habe lange Zeit die genannte Frau Guilhelma von Benauges geliebt und ihretwegen manche schöne That vollbracht; dieselbe habe ihn aber vernachlässigt, er habe ihr deshalb den Rücken gekehrt und sich einer anderen Dame in der Gascogne, der Gräfin von Manchac (Chab. vermuthet Armagnac), zugewandt. Diese habe ihn zum Ritter angenommen und für einen bestimmten Tag zu sich bestellt. Als Guilhelma hiervon Kunde erhalten, habe sie die Eifersucht überkommen und sie habe ihn brieflich mit den herzlichsten Worten auf den gleichen Tag zu sich eingeladen. Es heisst dann: „An Savaric's Hof war der Prevost von Limoges, ein trefflicher unterrichteter Mann und ein guter Dichter. Um ihm Ehre zu erweisen, klärte Herr Savaric ihn über die ganze Angelegenheit und über das, was jede der Damen ihm gesagt und versprochen hatte, auf. Er forderte dann den Prevost auf, er solle ihn singend befragen und ihm die Streitfrage vorlegen (que lin demandes en chantan, e que lin partis tenso), zu welcher von beiden er an dem Tage, den sie ihm bestimmt hatten, gehen solle. Der Prevost forderte ihn heraus und sagte: Herr Savaric, ich frage Euch u. s. w.“ Der Inhalt der Tenzzone ist nun der, dass der Prevost Savaric den Fall ohne Nennung von Namen vorlegt, worauf dieser erklärt, der Ritter müsse seiner ersten Dame treu bleiben, eine Ansicht, die er dann gegen des Prevosts Einwendungen aufrecht erhält und begründet. Savaric entscheidet sich also für Guilhelma von Benauges. Nun schlägt in der Tornade der Prevost diese selbst sowie Maria von Ventadorn und die Dame von Montferrant zu Schiedsrichterinnen der Tenzzone vor, womit sich Savaric einverstanden erklärt. Wir haben also die auffällige Erscheinung, dass Guilhelma, die selbst Gegenstand der Tenzzone und also Partei ist, mit das Urtheil sprechen soll; das ist doch nur dann möglich, wenn es auf einen eigentlichen ernstgemeinten Entscheid gar nicht abgesehen ist und das Urtheil mehr pro forma oder des Scherzes halber eingeholt wird. Aus eben diesem Umstande geht

aber ferner hervor, dass die Tenzzone nicht in Gegenwart der Schiedsrichter abgefasst wurde; denn Savarie ist ja noch zu Hause, noch nicht am Hofe der Guilhelma; die Tenzzone wurde also jedenfalls nicht improvisirt, sondern schriftlich verabfasst, und Savarie verfolgte, wie wir vermuthen dürfen, mit ihr den Zweck, sich bei seiner Ankunft in Benauges durch ihren Vortrag bei seiner alten Geliebten in einer artigen Weise einzuführen und sein zeitweiliges Fernbleiben zu entschuldigen. Speciell dieser letzteren Absicht dient es wohl, wenn er seine Ausführungen gleich mit den Worten beginnt: „Prevost, die treuen Liebhaber ändern ihr Herz nicht, wenn sie sich auch den Schein geben, als gälten ihre Huldigungen einer anderen.“ Danach wäre seine Abtrünnigkeit also nur Verstellung gewesen.

Von geringerem Interesse sind für uns zwei weitere Razos:

c) Razo zu der Tenzzone Guiraut's von Borneil: S'eus quier conseil, bel'amig 'Alamanda (M. G. 828), Chab. p. 15. Sie berichtet, Guiraut habe, von seiner Dame, Frau Alamanda von Estanc, verabschiedet, sich betrübt an eines ihrer Fräulein gewandt, das gleichfalls Alamanda hiess. „Das Fräulein war sehr klug und gebildet und verstand sich wohl aufs Dichten und die Angelegenheiten der Minne. Guiraut erzählte ihr, was die Dame ihm gesagt hatte, und fragte sie um Rath, was er thun solle.“ Auch hier ist persönliches Zusammensein der Dichter bezeugt — „venc s'en ad una donzella“ sagt die Biographie — und ausserdem erfahren wir, dass auch Damen sich an Tenzonen betheiligten. Letzteres berichtet auch

d) eine Razo zu der Tenzzone des Lanfranc Cigala mit Frau Guilhelma: Na Guilhelma, vint cavalier a ratge (Lex. rom. 508), Chab. p. 105. Dieser Bericht, welcher in der ausgeführten Gestalt einer Novelle erscheint, enthält über die Abfassung der Tenzzone selbst nichts wichtiges und braucht deshalb hier nicht analysirt zu werden.

Zunächst nicht für die Tenzzone, wohl aber für die Coblen-dichtung scheint mir von besonderem Interesse zu sein

e) ein Bericht über den der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, also der spätesten Zeit der Troubadourdichtung angehörigen Jongleur Meister Ferrari (Chab. p. 110). Von diesem wird erzählt, er habe besser als irgend Einer, der je in der Lombardei lebte, provenzalisch zu dichten verstanden. „Er hielt sich alle Zeit an dem Hofe von Este auf; und wenn es sich ereignete, dass

die Markgrafen Feste feierten und Hof hielten und die Jongleurs sich einfanden, die sich auf die provenzalische Sprache verstanden, so gingen sie alle zu ihm und nannten ihn ihren Meister, und wenn einer kam, der sich besser darauf verstand als die anderen und Fragen stellte, die er erdacht hatte oder ein anderer, so antwortete Meister Ferrari ihm sofort, sodass er als ein Kämpfer galt am Hofe der Markgrafen von Este; doch dichtete er nicht mehr als zwei Canzonen und eine Retroensa; aber Sirventese und Coblen machte er genug der besten von der Welt.“ (E quan venia que li marques fasion festa e cort, e li guillar li venian, que s'entendian de la lenga proensal, anavan tuit a lui, el clamavan lor maestre. E s'alcus lin venia, que s'entendes miels que li altre e que fes questios de son trobar o d'autrui, e maistre Ferari li respondia ades, si che li era per un canpio en la cort del marches d'Est.) Da das „far questios“ sich doch wohl nur auf eine Herausforderung zum Gesange beziehen kann, so haben wir hier also einen ausdrücklichen Bericht über poetische Wettkämpfe bei festlichen Gelegenheiten, und zwar scheint aus den Worten: „li respondia ades“ unzweifelhaft hervorzugehen, dass es sich dabei um Improvisation handelte. Es erhebt sich nun die wichtige Frage, ob der hier geschilderte, am Hofe von Este in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bestehende Brauch improvisirenden Strophenaustausches in seiner Art vereinzelt dastand, oder ob wir berechtigt sind, von ihm auf eine schon in früherer Zeit weiter verbreitete Sitte zu schliessen. Für die erstere Annahme möchte eben die ausdrückliche Mittheilung der Biographie zu sprechen scheinen. Es sieht fast so aus, als ob diese Gewandtheit Ferrari's als etwas ungewöhnliches betrachtet würde, als ob er sich durch sie von anderen Dichtern unterschieden hätte. Dennoch glaube ich nicht, dass eine solche Interpretation der Biographie die richtige wäre. Es ist doch an und für sich höchst unwahrscheinlich, dass ein so eigenartiger Brauch wie der hier geschilderte, die Abfassung von Coblen aus dem Stegreife, in dieser späten Zeit des Verfalls der Troubadourdichtung entstanden sein sollte, und dass Meister Ferrari so zu sagen der Erfinder desselben gewesen wäre. Vielmehr ist der Grund, weswegen dieser seiner Fertigkeit ausdrücklich Erwähnung geschieht, wohl nur der, dass Improvisation von Coblen einen Haupttheil seiner dichterischen Thätigkeit ausmachte, dass er

sich durch sie besonderen Ruhm erwarb und dass auch die Art und Weise, wie er, gleichsam in der Stellung eines Kämpfers am estensischen Hofe, es auch mit den geübtesten Sängern aufnahm, allerdings eine ungewöhnliche sein mochte. Wir brauchen deshalb, meine ich, keinen Anstand zu nehmen, aus obigem Berichte auf eine weiter verbreitete, schon aus älterer Zeit stammende Sitte zu schliessen, welche darin bestand, dass versgewandte, improvisatorisch begabte Dichter sich bei festlichen Gelegenheiten gegenseitig zum Wettgesange herausforderten und sich so mit ihrer Kunst vor einem grösseren Publikum producirten.

Indem ich nun hiermit die Untersuchung der Biographien beende, fasse ich die gewonnenen Resultate in folgenden Sätzen zusammen:

1. Es wird uns nicht bezeugt, dass einzelne Dichter ohne Partner ganze Tenzonen verfassten.

2. Da, wo sie ausführlicher werden, bezeugen die Biographien regelmässig mit klaren Worten, dass verschiedene Dichter gemeinsam die Tenzonen verfassten.

3. Auch Frauen betheiligten sich an Tenzonen.

4. Das persönliche Zusammensein der Dichter bei Abfassung der Tenzone wird mehrfach ausdrücklich bezeugt.

5. Dass Tenzonen durch mündliche oder schriftliche Uebersendung der Coblen zu Stande gekommen seien, wird nirgends gesagt.

6. Es scheint, als ob die Dichter sich bisweilen vorher über die zu ergreifende Partei verständigten.

7. Es kam vor, dass die in den Tornaden ernannten Schiedsrichter beim Dichten der Tenzone nicht zugegen waren, ohne dass man sie deswegen ausdrücklich als abwesend bezeichnete.

8. Es kam vor, dass die Tenzonen nicht improvisirt, sondern in Musse verabfasst wurden, mit der Bestimmung, erst in fertiger Gestalt vorgetragen zu werden.

9. Am estensischen Hof bestand in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Sitte des improvisirenden Wettgesanges; es ist wahrscheinlich, dass dieselbe älter ist und auch anderweitig geübt wurde.

Sonstige Zeugnisse und Notizen aus der provenzalischen Literatur.

Bestimmt bezeugt ist uns mehrfache Autorschaft noch für drei Tenzonen:

1. Für die zwischen Sordel und Bertran von Alamano: Bertran, lo joi de domnas e d'amia (M. G. 1266) durch ein auf sie bezügliches Sirventes des Granet (M. G. 1017). Sordel lässt den Bertran wählen zwischen Frauendienst und Waffenruhm, Bertran entscheidet sich für den letzteren. In seinem, im Auftrage eines Grafen, jedenfalls des Karl von Anjou, verfassten Liede verhöhnt nun Granet beide Dichter wegen ihrer Wahl. Die erste Strophe lautet:

Pos al comte es vengut en corage,
 Seinher Sordel, que per mi retrach sia
 So que amdui avez pres de follatge
 Vos e'n Bertrans¹⁾ en la tenson partia,
 Quascus a pres a mon sen follamen;
 Vos qu'a s'amor non valguets anc nien,
 E'n Bertrans pres prez d'armas, qu'en batailha
 No perdet anc per colp sos osbergs mailha.

Granet empfiehlt dann dem Johan von Valari, der mit der Gräfin von Rhodes zum Schiedsrichter ernannt war, er möge an Bertrans Kühnheit nicht eher glauben, als bis er ihn im Turnier oder in der Schlacht gesehen habe.

2. Für die Tenzzone zwischen Bertran und Gausbert von Poicibut: Gausbert, razon ai adrecha (Arch. 35, 102) durch ein Sirventes des Augier: Era quan l'iverns nos laissa (M. G. 578). Die Tenzzone behandelt die Frage, ob die Liebe zu jungen oder alten Frauen vorzuziehen sei; Gausbert entscheidet sich für die ersteren, dem Bertran bleiben die alten zur Vertheidigung überlassen. Dafür muss er nun von Augier der diese Frage zum Gegenstand seines Sirventes macht, den bittersten Tadel erfahren. Augier wünscht, man solle ihm wegen seiner thörichten Wahl den Schädel einschlagen:

Que domna ioves ben facha
 Val. V. centz vieillas neis sera contracha

1) Die Handschrift hat Sordel.

E'n Bertranz men coma facha
E volria n'agues la testa fracha.

3. Für eine, wie es scheint, nicht erhaltene Tenzzone zwischen Bertran von Alamano und seinem Bruder durch einen Doppelcoblen-Wechsel zwischen Bertran selbst und Guigo von Cabanas: Amics Guigo, be m'aur'obs de ton sens.¹⁾

Guigo lobt Bertran's Bruder wegen seiner Wahl in der betreffenden Tenzzone, tadelt hingegen Bertran selbst aufs schärfste:

Vostre frayre, Bertran, al partimen
Partis e pres per quel ten hom per pro;
Qu'il pres tot so que tanh ad home bo
E laysset vos tot so c'om malvatz pren;
Quel vos laysset de totas razos blos,
Mal vos laysset e tot be vos secos,
Gran malvestat ab croy captenemen
Ab gran cors fals farsit d'avol coratie.

In Tenzonen selbst geschieht der Tenzonendichtung an zwei Stellen Erwähnung; Raimon von Miraval rühmt Bertran gegenüber als Vorzüge der Provence (M. G. 1086):

Que lai a trobadors prezans,
Que sabont far e vers e chans,
Tensos, sirventes e descortz.

Die andere Stelle, in einer Tenzzone des Aimeric von Peguillar mit Albert (Choix IV, 36), zeigt uns, wie ausserordentlich stark man diese Dichtungsgattung damals cultivirte:

Amics n'Albertz, tensos soven
Fan assatz tug li trobador
E parton se razon d'amor.

Aus der übrigen provenzalischen Literatur sind mir ebenfalls nur zwei solche Stellen zur Hand, die eine schon oben bei Besprechung der Terminologie citirte aus dem Ensenhamen des Guiraut von Cabreira, wo dem Spielmann Cabra vorgeworfen wird, er wisse kein Etribot, keine Retroensa und keine Tenzzone; die andere findet sich in einem Gedicht des Raimon von Avignon (Chr. p. 209, 31), der unter den Fähigkeiten, deren er sich rühmt, auch nennt:

1) SELBACH p. 117 nach der Handschrift H.

E sui trobaires bels e bos,
 Qu'ieu fas sirventes e tensos . . .

Irgend welche Aufklärung erhalten wir durch diese kurzen Notizen nicht.

Die Tenzonen selbst.

Treten wir nun an die Gedichte selbst heran in der Absicht, sie auf specielle Züge und Wendungen zu durchforschen, welche über die ihrer Entstehung zu Grunde liegenden Situationen Licht zu verbreiten geeignet wären, so dürfen wir uns von vornherein keinen hochgespannten Erwartungen hingeben. Denn der bekannte, genugsam erörterte Charakter der provenzalischen Lyrik, mit seiner Abneigung gegen individuelle Bezüge auf äussere Verhältnisse, mit seinem Mangel an Anschaulichkeit, seiner Vorliebe für stereotype Wendungen, er wird sich auch bei den Tenzonen nicht verleugnen und lässt unseren Nachforschungen von vornherein eine ungünstige Prognose stellen.

Was zunächst ein- oder mehrfache Autorschaft betrifft, so spricht der Gefragte bisweilen seine Unzufriedenheit mit der Fragestellung aus, was keinen Sinn haben würde, im Falle ein einziger Dichter die ganze Tenzzone verabfasste. So tadelt Peire Vidal den Blacatz in der Tenzzone: Peire Vidal, pos far m'ave tenso (M. W. II, 138):

Blacatz, no tenh ges vostre sen per bo,
 Quar anc partis plait tan descomunal.

Guilhem von Saint-Gregori muss aus dem gleichen Grunde hinwiederum den Tadel des Blacatz erfahren (M. W. II, 139):

. . . No sabetz gaire
 Quar partetz plait de tal error
 A nul fin leial amador.

Für die übrigen Fragen, welche sich an die Entstehung der Tenzonen knüpfen, sind offenbar von besonderer Wichtigkeit die Angaben, welche in den Tornaden einer Tenzzone zwischen Peire und Guilhem: En aquest son quem play ni quem agensa (P. MEYER p. 51) gemacht werden. Die Tornaden lauten:

Nostra tenson bailem ad Olivier
 Qu'el la penra, en Gll., ses dangier,
 E chantar l'a als consols a presenza.

Al pros Johan Ymbert c'a pres plenier
 Vuell, en P., car vieu amb alegrier,
 C'auga permier, s'a luy plas nostra tensa.

Hier erfahren wir also mit Bestimmtheit, dass die beiden Dichter die Tenzzone gemeinsam schriftlich abgefasst hatten und dass sie in dieser Gestalt dem Olivier übergeben und den Consuln vorgesungen werden soll. Es wird somit für diese Tenzzone das gleiche Verfahren bezeugt, welches wir für die Abfassung der Tenzzone zwischen dem Prevost von Valensa und Savarie von Mauleon erschlossen, und wir dürfen in dieser ausdrücklichen Angabe wohl eine Bestätigung für die Richtigkeit unserer damaligen Schlussfolgerung sehen. Es kann mithin gar keinem Zweifel unterliegen, dass schriftliche Abfassung von Tenzonen bei persönlichem Zusammensein der Dichter vorkam. Aber damit ist freilich noch keineswegs erwiesen, dass dies Verfahren ausschliesslich in Gebrauch, dass es überhaupt die Regel war. Gerade was die vorliegende Tenzzone betrifft, so ist es sehr zu beachten, dass sie, nach P. MEYER zwischen den Jahren 1276 und 1283 verfasst, erst aus der spätesten Zeit der Troubadour-dichtung stammt.

Schriftliche Uebersendung der Coblen ist nur bei zwei Tenzonen gewiss, einmal bei der schon oben besprochenen zwischen Peire Torat und Guiraut Riquier: Guiraut Riquier, si beus es luenh de nos (Choix IV, 333), für die ich auf das dort gesagte verweise, sodann bei einer Tenzzone persönlichen Inhalts zwischen dem Vicomte von Torena (nach DIEZ, L. u. W. p. 355 wäre es der Graf von Rhödes) und Uc von San Circ, welche mit den Worten anhebt (M. G. 116):

En vostr'ais me farai vezer,
 N'Uc de San Circ, anz del pascor,
 Si que y farai dezrocar tor
 Et aut mur e fossatz cazer . .

Dass auch Dichter, welche entfernt von einander waren, gelegentlich durch Uebersendung der Coblen Tenzonen zusammen verfassten, lässt sich hiernach nicht bestreiten; aber zu beachten bleibt doch, dass die zweitgenannte Tenzzone sich auf

vier Strophen, also zweimaligen Strophenaustausch, sowie die Anfügung der Tornaden beschränkt; wir dürfen diese Kürze gewiss auf die Umständlichkeit des Verfahrens der Coblenübersendung zurückführen. Eine Tenzone mit der gewöhnlichen Zahl von 6–8 Strophen, bei der Uebersendung bezeugt wäre, ist mir nicht bekannt.¹⁾

Demgegenüber wird nun in einer ganzen Reihe von Tenzonen das persönliche Zusammensein der beiden Unterredner mit klaren Worten ausgesprochen. So beginnt Lemosin eine Tenzone mit Bernart von Ventadorn (Choix IV, 7):

Bernart de Ventadorn, del chan
Vos sui sai vengutz assaillir;
Car vos vei estar en cossir,
Non puese mudar qu'ieu no us deman.

Desgleichen redet Sifre einen gewissen Bernart an mit den Worten (M. G. 1020):

Mir Bernart, mas vos ay trobat
A Carcassona la sieutat.

Faure spricht seine Freude über Falconets Ankunft aus, weil er nun eine Tenzone mit ihm dichten könne (Choix V, 147):

En Falconet, bem platz car etz vengutz,
Que lone temps a no fi ab vos tenso;
E partrai vos un joc qu'er luenh sauputz . .

Peire von Puei entgegnet auf Aimeric's Fragestrophe (BARTSCH, Dkm. 134):

N'Aimerics, ab un tal doctor
Conosc que vos etz encontratz
Don a tot drech seretz sobratz.

Raimon von Salas redet eine Dame, die er um Rath fragen will, an mit den Worten (Arch. 34, 428):

Domna, quar conoissensa e sen
Es en vos de tot benestar
Jeu veing sai conseill demandar.

1) Eine solche, zwischen Guiraut Riquier und Grainier — also aus der spätesten Zeit — ist nun veröffentlicht bei SELBACH p. 104. Sie besteht aus 6 Strophen mit 2 Tornaden und beginnt mit den Worten:

Grainier, pus non puese vezer vos
Parlar yeu vuelh e digatz m'en chantan
D'est partimen . . .

Guiraut von Borneil wünscht mit dem König Peire II. von Aragon eine Tenzzone zu dichten, wenn derselbe Zeit habe (M. G. 822):

Bem plairia, seigner reis,
Ab queus vis un pauc de lezer,
Que us plagues, quem disessetz ver . .

Derselbe Guiraut dichtete mit Lignaure eine Tenzzone, in der dieser zum Schluss Guirauts bevorstehenden Weggang bedauert (M. G. 336):

Guiraut, greu m'es, per saint Marsal,
Quar vos n'anatz de sai nadal.

Sordel erklärt dem Bertran von Alamano, er werde ihn widerlegen, noch bevor sie sich trennten (M. G. 1266):

Gen sai partir, Bertran, e vos mal prendre,
E parra ben, anz queus partas de mi.

Guilhem von Montaignagut hat vom Grafen von Provence den Auftrag bekommen, Sordel eine Tenzonenfrage vorzulegen, doch wohl, indem er ihn persönlich aufsuchte (M. W. II, 253):

Senh'en Sordel, mandamen
Ai del ric comte plazen
Proensal, qu'a pretz valen
Que us deman . .

Folquet (von Lunel, nach Chab. p. 142) fordert den Guiraut Riquier zur Tenzzone heraus, indem er erklärt, sie seien bei einem Herren, der fröhliche Unterhaltung liebe, und dieser wünsche, dass sie eine Tenzzone dichteten (M. W. IV, 253):

Guiraut, pus em ab senhor, cuy agensa
Joy e solatz, el play, que fassam tensa,
Respondetz mi . . .

Zu beachten ist es auch, dass der Fragesteller bisweilen in der ersten Strophe erklärt, er wünsche eine rasche Antwort, oder auch der Gefragte in der zweiten, er wolle eine solche rasch ertheilen. So fordert Aimeric von Peguillan den Guilhem von Berguedan zur Entscheidung in einer vorgelegten Streitfrage auf mit den Worten (M. G. 50):

Chausetz viatz selha que mais vos platz.

Desgleichen Guilhem Ademar den Eble (Arch. 32, 416):

N'Eble, chausetz lo meillor
A des segon vostr' escien.

Raimon von Miraval erwidert in der zweiten Strophe der Tenzzone: Miraval, tenzon grazida (Arch. 34, 379) dem Ademar:

N'Aemar, tost hai chاوزida
La part del prec e del pron.

Ebenso Bonafos dem Cavaire in der Tenzzone: Bonafos, yeu vos envit (KLEIN, Mönch von Montaudon p. 108):

Cavaire, leu ai chاوزit
E respondrai vos breumen.

Paulet entgegnet dem Guiraut Riquier (M. W. IV, 23):

Guiraut Riquier, ges no suy cossiros
De penre tost en aquesta partia.

Derartige Ausdrücke würden sich doch am einfachsten bei Annahme von Improvisation erklären.

Wie in den Biographien, so finden wir auch in den Tenzonen selbst als Ausdruck für die Form der Mittheilung der Strophen *chantar*, *chans* gebraucht. So antwortet Imbert dem Guilhem von la Tor auf die vorgelegte Frage (M. G. 658):

Guilhem, ben sai segon ma conoissensa
D'estas razos quem partetz en chantan
Trar lo mielhs . . .

Der Prevost von Valensa fordert Savarie zur Tenzzone auf mit den Worten (M. G. 1131):

En Savarie, ye us deman
Que diatz en chantan.

Im Allgemeinen gilt hier natürlich das oben Bemerkte. An einer Stelle kann aber, wie mir scheint, dieser Ausdruck doch nicht einfach in der Bedeutung von „dichten“, sondern nur direkt in der Bedeutung von „singen“ genommen werden, nämlich in der Antwort, die Bernart von Ventadorn in der Tenzzone: Bernart de Ventadorn, del chan (Choix IV, 7) dem Lemosin ertheilt:

Lemosin, non puese en chantan
Resprondre, n'i sai avenir,
Mos cors mi vol de dol partir . . .

Denn dichtend antwortet ihm Bernart ja. Aber er ist in zu gedrückter Stimmung, als dass er es „singend“ thun könnte, er antwortet ihm also ausnahmsweise sprechend, recitirend.

Von besonderem Interesse sind für uns auch die Wendungen, deren sich die Dichter in den Tornaden bei Wahl der Schiedsrichter bedienen. Es wäre möglich, dass auf ihre Anwesenheit hingedeutet würde und wir wären berechtigt, daraus für die betreffenden Tenzonen Improvisation zu erschliessen. Erführen wir hingegen, dass die Schiedsrichter abwesend waren und ihnen von der Tenzone erst nachträgliche Mittheilung gemacht werden sollte, so hätten wir Grund, schriftliche Abfassung zu vermuthen. Denn da bei einer Improvisation doch ein Kreis von Zuhörern anwesend zu denken ist, vor dem die Sänger sich mit ihrer Kunstfertigkeit produciren, so wäre für diesen Fall die allein natürliche Annahme die, man habe die Richter eben aus diesem Kreise entnommen. Dass man sich mit Uebergang der Anwesenden an entfernte Personen zur Einholung eines Urtheils gewandt haben sollte, ist offenbar höchst unwahrscheinlich.

Die Schiedsrichter.

Die Wahl derselben erfolgt stets am Schlusse der Tenzone und zwar meist in der Weise, dass in der ersten Tornada der Fragesteller einen Richter oder eine Richterin vorschlägt, worauf in der zweiten Tornada sein Partner dieser Wahl entweder einfach zustimmt, oder seinerseits eine zweite Person hinzufügt. Doch kommt es auch vor, dass der erste Unterredner gleich zwei Schiedsrichter ernennt, ohne dass sein Gegner einen hinzufügt; so in der Tenzone zwischen Gui und Elias von Uisel: N'Elias, de vos voill auzir (M. G. 695). Bisweilen beläuft sich die Zahl der Richter auf drei; mehr zu ernennen war nicht Brauch.

Durchmustern wir nun die Tornaden in dem angegebenen Sinne, so finden wir nichts, was uns mit einiger Bestimmtheit auf Anwesenheit der Richter schliessen liesse, vielmehr sind die Wendungen, deren sich die Troubadours bedienen, meist so allgemeiner Art, dass es sich sowohl um an- als um abwesende Personen handeln kann. Vermuthen dürfen wir vielleicht sofortige mündliche Ertheilung des Urtheilsspruches, somit Anwesenheit des Richters in der Tenzone zwischen Guilhem Augier und Guilhem: Guilhems, prims iest en trobar a ma guia (Chr. p. 71). Nachdem hier mit der zweiten Tornada der Streit ab-

geschlossen ist, erfolgt in einer dritten die Wahl des Schiedsrichters mit den Worten:

Sens de natur' e de lati
A en Romeus, e plai li que rics sia,
E preguem li que d'aquest plag dreg dia.

Darauf wird dann — ein ganz vereinzelt dastehender Fall — in einer vierten Tornada gleich der Schiedsspruch angefügt:

En Romeus per jutjamen di
Que mais val sens que non fai manentia;
Pero a si ditz que l'aver penria.

Es ist doch nicht recht wahrscheinlich, dass die beiden Dichter ihre Tenzzone zunächst in der unfertigen Gestalt von drei Tornaden belassen und erst später durch Anfügung der vierten vervollständigt haben sollten.

Dagegen ist uns nun Abwesenheit der Richter mehrfach mit Bestimmtheit bezeugt, sei es, dass die Dichter ihnen die Tenzzone durch einen Boten übersenden, sei es, dass sie sich persönlich zu ihnen begeben wollen. So schliesst Guilhem von Saint Gregori seine Tenzzone mit Blacatz (M. G. 1126) mit den Worten:

Senher Blacatz, la tensos an
A'n Reforsat, que sis vol be
Jutiaral ver

Der gleiche Ausdruck findet sich in einer Tenzzone zwischen Albert von Sestaro und Gaucelm Faidit (M. G. 439):

Gaucelm Faidit, nostra tensos
An' a la comtessa, qu'es pros,
D'Engolesme

worauf Gaucelm entgegnet:

Albertz, bem plai que la razos
An' a lieis qu'es valens e pros;
Mas nostra terra fai delir,
Car no vol de Fransa venir.

In der Tenzzone mit Esteve: Dui cavalier an prejat lonjamen (BARTSCH, Dkm. 132) wählt Jutje den Schiedsrichter mit den Worten:

A mo senher N'Ebles fassam saber,
 Jutje, nos duy, cal es nostre rescortz,
 Car el dir n'a aco quel n'er semblans.

In der allerdings sehr späten Tenzzone: En Peironet, vengut m'es en coratge (P. MEYER p. 71) erklärt Guiraut:

A Peirafuoc tramet mon partimen
 Hon la bella fai cort d'enseinhamen,
 Car beutat a triat son gay cors jent;
 Lo milhor tenc per bon, que qu'ela'n dya;

worauf Peironet erwidert:

Et ieu volrai per mi al jugamen
 L'onrat castell de Sinha el valen,
 Car lay estay silh que manten joven,
 E sabra dir cal razon mays valria.

Ein Bote wird direkt mit der Einholung des Urtheils beauftragt in der Tenzzone: En Giraldon, un joc vos part d'amors (Such. Dkm. 333):

[] iuer, selan t'en vai ades mesatge,
 A'n Aldenai ab la clara faicho,
 E digaz li d'esta nostra tencho,
 Lo cal en a chاوزit lo seignoratge.

Persönlich wollen sich Americ und Peire von Puei das Urtheil einholen (M. G. 1015):

Peire del Puei, l'oc e lo no
 Sera en Proensa jutiatz
 Per mo senh' en Blacatz, sil platz,
 Que d'autre nom sabria bo.

Peire erklärt sich damit einverstanden und fügt hinzu:

Et ieu m'en vauc dreg vas N'Ugo.

Finden wir so die Abwesenheit der gewählten Richter bisweilen ausdrücklich bezeugt, so dürfen wir dieselbe auch wohl in manchen Fällen vermuthen, wo die Tornaden uns keine bestimmte Auskunft ertheilen; so nöthigten uns bei der Tenzzone zwischen Savarie von Mauleon und dem Prevost von Valensa die Mittheilungen der Biographien zu der Annahme, die Schiedsrichterinnen seien nicht zugegen gewesen, obgleich die Tornaden keine diesbezügliche Andeutung enthalten. Andererseits würden wir zu weit gehen, wollten wir auf Grund der obigen

Stellen Abwesenheit der Schiedsrichter als die Regel betrachten; denn, wie gesagt, lassen die von den Dichtern gebrauchten Wendungen sich meist auch sehr wohl auf anwesende Personen beziehen, ihrer Anwesenheit aber ausdrücklich Erwähnung zu thun, dazu lag kein Grund vor.

Es lässt sich also aus unseren Ermittlungen über die Schiedsrichter für die Entstehungsweise der Tenzonen nur so viel erschliessen, dass dieselben höchst wahrscheinlich häufig nicht improvisirt wurden; für Annahme von Improvisation boten sich uns feste Anhaltspunkte nicht.

Hier sind nun gleich noch einige weitere die Schiedsrichter betreffende Fragen einer Besprechung zu unterziehen.

Von Urtheilssprüchen sind uns ausser dem bereits oben mitgetheilten, jedenfalls erst von den Verfassern der Tenzzone in poetische Form gebrachten Entscheid des Romeus noch zwei erhalten, welche schon von den Schiedsrichtern selbst metrisch abgefasst wurden, beide allerdings aus der spätesten Zeit, zu Tenzonen des Guiraut Riquier gehörig. Der eine derselben, über eine Tenzzone des letzteren mit Guilhem von Mur: Guiraut Riquier, *segon vostr' escien* (M. W. IV, 250), wurde schon von DIEZ, *Poesie d. Troub.* p. 168, abgedruckt und übersetzt. Die Streitfrage lautet: Von zwei mächtigen Baronen bereichert der eine seine eigenen Untergebenen und Genossen, vernachlässigt aber die Fremden, der andere giebt alles an die Fremden, thut aber nichts für seine eigenen Leute; welcher von den beiden ist mehr zu loben? Der junge Graf Enrie soll sein Urtheil abgeben, und zwar „en chantan“. Er thut dies denn in einer vollständigen Strophe mit Tornada, welche in Metrum und Reimen mit der Tenzzone übereinstimmt.

Der andere Schiedsspruch gehört zu einer Tenzzone zwischen Guiraut Riquier, Herrn Enrie und Marques: *Senh'en Enrie, a vos don avantatge* (M. W. IV, 238), welche sich um die Frage dreht, ob Waffenruhm, Wissenschaft, oder Freigebigkeit vorzuziehen sei. Peire von Estand wird mit dem Urtheil betraut; sein Spruch lautet folgendermassen:

Guiraut Riquier, nous tenhatz a otratie,
 Vos ni N'Marques, si tot a uostra guia
 Non die iutian; qu'en est uostre lengatie
 Li conoissen mantenon tota uia,
 C'om se fassa pros donan e meten

E conquer honor e pretz ualen;
 Ges non die mal ad armas ni a sen,
 Mas donar sobre totz a senhoria.

Metrum und Reim stimmen auch hier mit der Tenzzone überein.

Ob für die Urtheilssprüche poetische Fassung die Regel war, lässt sich nicht entscheiden. Nach der Darstellung der Leys müsste man das allerdings annehmen; denn diese sprechen nur von Urtheilen, die im Versmass der Tenzzone, und solchen, die in Reimpaaren abgefasst sind. Aber es wäre wohl möglich, dass dieser Brauch erst in späterer Zeit ein allgemeiner wurde und man ursprünglich sein Urtheil auch in ungebundener Rede abgab, wie das bei dem Schiedsspruch des Romeus wahrscheinlich ist. Andernfalls stünde doch zu erwarten, dass uns solche Urtheile in grösserer Anzahl erhalten wären als es thatsächlich der Fall ist.

Alle drei Schiedssprüche rühren von einem Einzelnen her. Nun wählte man aber in vielen Fällen nicht einen, sondern zwei Richter und hier erhebt sich die Frage: Wie konnte bei Aufstellung von zwei Richtern überhaupt ein Urtheil zu Stande kommen? Auszunehmen sind natürlich jene Fälle, in denen es auf einen eigentlichen Schiedsspruch überhaupt nicht abgesehen war, sondern nur jeder der beiden Unterredner für sich eine Persönlichkeit bezeichnet, deren Urtheil über die Streitfrage er einholen will. Dies geschieht z. B. in der schon oben citirten Tenzzone: Peire del Puei, li trobador (M. G. 1015), wo Aimeric in die Provence gehen und Herrn Blacatz um seine Ansicht befragen, Peire hingegen sich an Herrn Ugo wenden will. Ebenso ernennt in der Tenzzone: Bertram lo joi de domnas e d'amia (M. G. 1266) Sordel die Gräfin von Rhodes zur Richterin, während Bertram erklärt, er wolle das Urtheil des Johann von Valari einholen:

Per qu'ieu tramet lo iuiament en Fransa.

Vollständig citirt wurden schon oben die Tornaden der Tenzzone: En Peironet, vengut m'es en coratge, wo Girart die Absicht ausspricht, sein Partimen nach Peirafuoc zur Beurtheilung zu senden, während Peironet sich zu diesem Zwecke an die Dame des Schlosses Sinha wenden will.

Anders liegt die Sache, wenn die beiden ernannten Richter wirklich gemeinsam einen Schiedsspruch ertheilen sollen, wie

sich das in einer Reihe von Tenzonen mit klaren Worten ausgesprochen findet. So schlägt Gaucelm Faidit in der Tenzzone: N'Uc de la Bacalaria (M. W. II, 99) vor, das Urtheil zu Ventadorn durch Frau Maria sprechen zu lassen, worauf sein Partner entgegnet:

Gaucelm, lieis tenc per valen
E vuelh que'l fassa, ab que y sia,
E que y apel eyssamen
Lo Dalfin, que sap la via
E l'obra de drudaria.

Der nämliche Uc von Bacalaria dichtete eine Tenzzone mit Bertran von San Felitz (Choix IV, 30), in der letzterer auf Ucs Vorschlag, der Frau Ticbore die Entscheidung zu übertragen, entgegnet:

N'Ugo, ges ieu no us dediria,
Que ma domna na Ticbores tals non sia;
Mas la comtessa ab tot faich benestan
Voill que i sia, que miels s'acordaran.

Sordel antwortet in der Tenzzone: Uc amics et un' amia (Choix IV, 33) dem Guilhem von la Tor, der Frau Azalais gewählt hat:

Car totz hom pros s'abelis
De na Conja es grazis,
Guilhem, son valen pretz car,
C'ab n'Alazais deia far
Lo jutiamen e complir,
E tuit lo devem grazir.

In der Tenzzone: Pomairols, dos boros saï (Such. Dkm. 338) schlägt Guionet Herrn Reforzat als Schiedsrichter vor und Pomairol entgegnet:

Guionet, per bon l'en pren,
Mas n'Alazais que ten
En tot bon prez enantir,
Poncelleta prec c'al dir
Lo guar de faillimen.

Gui von Uisel macht in der Tenzzone mit seinem Vetter: N'Elias, de vos voill auzir (M. G. 695) den Vorschlag, Frau Maria Recht sprechen zu lassen, und fügt hinzu:

E fara sen si apella
Na Beatritz, la bella de Tien.

Im Hinblick auf diese Stellen werden wir uns mit der von P. MEYER, *Dern. troub.* p. 69 geäußerten Ansicht nicht zufrieden geben können; er sagt nämlich: „Il est bien probable que fort souvent l'envoi d'un partimen n'était rien de plus qu'un hommage sans plus de conséquence que l'envoi d'une chanson. En effet, lorsque deux juges étaient choisis, un par chacun des deux auteurs, et c'était le cas le plus fréquent, comment aurait on pu compter sur une sentence?“ Es wird uns ja mit unzweideutigen Worten gesagt, dass man trotzdem einen Schiedsspruch erwartete. Und auch wenn wir zugeben wollten, dass die Ernennung von nur zwei Schiedsrichtern keinen anderen Zweck hatte als den betreffenden eine Huldigung darzubringen, so wäre doch nicht einzusehen, wie man dieselbe eben in dieser Form darbringen konnte, wenn nicht wenigstens die Möglichkeit, einen Schiedsspruch zu erhalten, gegeben war.

Es lag nun nahe, Ursprung und Erklärung eines solchen Verfahrens in den Rechtsgebräuchen der damaligen Zeit zu suchen, und ich möchte in der That vermuthen, dass uns ein Passus in den Assises de Jérusalem den erwünschten Aufschluss gewährt. Es heisst dort p. 255 der Ausgabe von KAUSLER, 1839:

CCXXX: Ici orres la raison de celuy plait qui se ferme en poier de II homes ou de III ou de plus, que deit perdre celuy qui natent leur iugement.

Cil avient que [il ait] aucun contrest ou aucun demant daucun aver ou daucune autre chose, et il avient que andeus les parties se veullent metre en poer de II homes ou de plus, et il en vien[en]t a la cort et en demandent conge: la raison iuge que la cort est tenue de douner lor ent conge. Et iuge la raison que, ce seaus II sur qui li plais est poses, s'il ne peve[n]t acorder, si pevent bien apeller a iaus I autre predome ou II, et puis que il se sont acordes a leur essient de la verite, la raison iuge quil sont tenus datendre leur iugement, ... Et ce il sont plus de IIII ou V, cil en cui poer est li plais, et il ne se pevent tous acorder: la raison iuge e coumande que la ou le plus sacordera si deit estre ferm ce que il diront, et ce il ne ce pevent acorder, bien peut li plais retorner el poer de la cort ou en poer d'autres homes, ce il veullent.

Eben dieser Rechtsbrauch ist es offenbar, auf den der Mönch von Montaudon in der ersten Strophe eines seiner Gedichte (PHILIPPSON p. 14) folgendermassen anspielt:

Aissi com cel qu'a plait mal e sobrier
 Que non auza escoutar jutiamen
 Que per dreit pert tot so que vai queren,
 E metria tot lo plait volontier
 En dos amicx, per far bon acordier:
 Ab plait d'amor et ieu fauc atretal . .

Sehen wir von den Beziehungen auf den Gerichtshof ab, so haben wir also hier, wie bei der Tenzzone, zwei streitende Theile, welche sich nicht einigen können und ihre Angelegenheiten zwei Personen übertragen, welche womöglich einen Ausgleich erzielen und einen Schiedsspruch abgeben sollen; wir hören, dass die beiden Sachwalter, im Falle auch sie zu einer Einigung nicht gelangen, weitere Berather hinzuziehen können, um schliesslich eventuell die Majorität den Ausschlag geben zu lassen; ebenso werden, vermuthet ich, die Schiedsrichter der Tenzonen verfahren haben: da die Streitsätze in der Regel ganz gleichgültiger Art waren, so werden sie für gewöhnlich un schwer einen gemeinsamen Beschluss erzielt haben; im Falle ihnen dies aber nicht möglich war, zogen sie wohl einen dritten herbei und entschieden durch Majorität.

Dass die Ernennung zum Schiedsrichter zugleich eine Huldigung für den betreffenden in sich schloss, versteht sich von selbst; aber in erster Linie war es den Streitenden doch um einen wirklichen Urtheilsspruch zu thun, und wir haben keinen Grund, zu bezweifeln, dass ein solcher in der Regel auch ertheilt wurde.

Nun erfolgt aber bei weitem nicht in allen Tenzonen, deren Gegenstand einen Urtheilsspruch zuliess, auch eine Schiedsrichterwahl; unter ca. 80 derartigen mir vorliegenden Tenzonen sind etwa 40, in denen Richter nicht aufgestellt werden. Es fragt sich also: Sollen wir deshalb, weil eine Richterwahl sich nicht ausgesprochen findet, annehmen, es sei überhaupt kein Schiedsspruch erfolgt? Nothwendig ist das jedenfalls nicht. Zunächst fehlen bei einer Anzahl dieser Tenzonen, bei mehr als zwanzig, die Tornaden, und es wäre also möglich, dass diese erst später weggefallen sind, vielleicht eben deshalb, weil

in ihnen Schiedsrichter aufgestellt wurden, deren Ernennung beim ersten Vortrag der Tenzone ihren Zweck erfüllt hatte und kein Interesse mehr haben mochte für ein weiteres Publikum, dem es nur um den Inhalt des Gedichtes zu thun war. So sind z. B. bei der Tenzone: En Peironet, vengut m'es en coratge die beiden Geleite mit Schiedsrichterwahl, welche sich in der Handschrift T (P. MEYER p. 17) erhalten haben, in der Handschrift A (Arch. 34, 186) in der That weggefallen. Und was jene Tenzonen betrifft, welche Geleite ohne Richterwahl haben, so wäre es ja denkbar, dass für diese die Schiedsrichter schon vorher bestimmt waren und also eine ausdrückliche Nennung derselben keinen Zweck mehr gehabt hätte. Man fühlt sich zu einer solchen Vermuthung deshalb bewogen, weil die beiden Gegner stets bis zuletzt bei ihrer Ansicht beharren und somit ohne einen Schiedsspruch, dessen Erlangung doch niemals Schwierigkeit haben konnte, dem Streite jeder Abschluss gefehlt hätte. Irgend welche positive Anhaltspunkte haben wir dafür freilich nicht.

Besprechung einzelner Tenzonen.

Die bisherigen Untersuchungen führten uns übereinstimmend auf die Annahme mehrfacher Autorschaft für die Tenzonen. Trotzdem sahen wir uns schon oben in einem einzelnen Falle, bei der Tenzone zwischen der Gräfin von Dia und Raimbaut von Aurenga, zu dem Schlusse gedrängt, Raimbaut sei der alleinige Verfasser der ganzen Tenzone gewesen und habe die Rolle seiner Partnerin nur fingirt.

Einfache Autorschaft lässt sich nun noch bei zwei weiteren Tenzonen wahrscheinlich machen. Fürs Erste bei der zwischen Pistoleta und seiner Dame: Bona domna, un conseil vos deman (Lex. rom. 506). Pistoleta fragt seine Partnerin um Rath, ob er sich einer Dame, die er von ganzem Herzen liebe, erklären, oder ob er, um nicht eventuell eine abschlägige Antwort zu erhalten, noch ausharren solle. Die Dame rath ihm zum ersteren und bittet ihn schliesslich, ihr den Namen seiner Geliebten zu nennen, worauf hin Pistoleta erklärt, er meine keine andere als sie selbst. „Ihr seid es, zu der mein Herz neigt. Verzeihung, Herrin, dass ich so kühn rede.“ Dass der Dichter seiner Dame wirklich in dieser Form seine Neigung gestanden haben sollte, ist doch

wohl kaum anzunehmen; vielmehr macht der gleichmässige Fortschritt des Gedankens bis zu der wohl vorbereiteten Lösung der letzten Strophe es höchst wahrscheinlich, dass Pistoleta als alleiniger Verfasser zu betrachten sei und er sich durch die Tenzzone seiner Dame, indem er ihr selbst die Entschuldigung seiner Kühnheit in den Mund legt, in einer feinen Weise zu erklären beabsichtigte. Danach wäre auch diese Tenzzone als Minnelied in Gesprächsform zu bezeichnen. Einfache Autorschaft ist ferner zu vermuthen für die Tenzzone zwischen Joan von Albusson und Nicolet von Turin: En Nicolet, d'un sogne qu'ieu sognava (Arch. 33, 297). Joan erzählt dem Nicolet in ausführlicher Weise einen Traum, dessen einzelne Phasen dieser in den entsprechenden Antwortstrophen im politischen Sinne deutet. Es ist selbstverständlich, dass der ganze Traum nur als eine allegorische Einkleidung derjenigen politischen Ereignisse ersonnen ist, auf die Nicolet ihn deutet; da es nun nicht denkbar scheint, dass Nicolet die Joan's Traum zu Grunde liegenden Ideen selbständig sollte erkannt haben, so werden wir zu der Annahme gezwungen, der eine der beiden Dichter, wahrscheinlich der Fragesteller Joan selbst, sei der alleinige Verfasser der ganzen Tenzzone in Rede und Gegenrede.

Somit kam es allerdings vor, dass einzelne Dichter ganze Tenzonen verfassten; speciell scheint dies häufig die Entstehungsweise der Dialoge von Rittern und Damen gewesen zu sein; hingegen ist bei Tenzonen zwischen den Dichtern selbst einfache Autorschaft jedenfalls etwas ganz seltenes und es müssen, wie bei der obigen Tenzzone zwischen Joan und Nicolet, ganz besondere Gründe geltend gemacht werden, wenn wir hier einmal von der Annahme verschiedener Verfasser abgehen wollen.

In der Frage, ob die Tenzonen improvisirt oder nach und nach zusammengestellt wurden, liess sich bisher nur so viel als gewiss ermitteln, dass bisweilen das letztere Verfahren statt hatte.

Dagegen tragen nun, wie mir scheint, einzelne Tenzonen ziemlich deutlich den Stempel der Improvisation. So die zwischen Bertran von Gordon und Peire Raimon von Tolosa: Totz tos affars es nienz (Arch. 34, 382). Bertran greift in der ersten Strophe den Jongleur Peire mit heftigen Worten an: seine Leistungen seien kläglich, sein Wissen taue nicht zwei Ange-

vins (eine Münze), und der sei übel berathen, der ihm Wohlthaten erweise und ihn ehre; wenn er selbst ihn mit einer Gabe bedenke, so thue er das nur deshalb, weil Peire um seinetwillen gekommen sei (das persönliche Zusammensein der beiden Unterredner ist somit gewiss). Peire vergilt mit gleicher Münze; er wirft dem Bertran vor, dass es ihm an Brod und Wein, an Silber und Gold fehle und seine Reden eitel Torheit seien. In der dritten Strophe scheint nun Bertran seine herben Aeusserungen plötzlich zu bereuen, indem er erklärt, es sei unverständlich von ihm gewesen, Peire zur Tenzzone herauszufordern (*Mal m'aondet senz, Quar de tenzo vos comis*); denn sein Gesang sei vortrefflich und es gebe auf der Welt keinen besseren, gewandteren Jongleur als ihn. Peire geht auf den von Bertran angeschlagenen veränderten Ton ein und erhebt dessen ritterliches Wesen in den Himmel; er rühmt, seine Freigebigkeit sei so gross, dass er die Reichthümer von ganz Paris in zwei Tagen verschenken würde, und wenn er vorhin schlecht von ihm gesprochen, so möchten alle wissen, dass er gelogen habe. In der fünften Strophe muss nun aber Peire von seinem Gegner bitteren Spott erfahren, dass er so leichtgläubig in die Falle gegangen und seine Lobsprüche für baare Münze genommen habe; Bertran schmäht ihn ganz im Ton der ersten Strophe, worauf denn Peire in der letzten, sechsten Strophe mit gleicher Heftigkeit erwidert.

Es herrscht in dieser interessanten Tenzzone eine solche dramatische Lebhaftigkeit des Dialogs, eine Lebhaftigkeit, die in den beiden letzten Strophen, dem Brauch der Tenzzone zuwider, die Gegner gar nicht mehr dazu kommen lässt, sich beim Namen zu nennen, ihre Wechselreden tragen so sehr den Charakter der Unmittelbarkeit, der momentanen Eingebung, der von Bernart gebrauchte Ausdruck: *Veias del tafur dolentz*, Seht da den traurigen Wicht, der so leichtgläubig war u. s. w., scheint so deutlich auf einen anwesenden Zuhörerkreis hinzuweisen, — dass wir, alles in allem, entschieden den Eindruck empfangen, es hier nicht mit einem in Musse erdachten, allmählig zusammengestellten Gedicht, sondern mit einer flotten Improvisation zu thun zu haben.

Das Gleiche gilt von einer Tenzzone zwischen Uc von Mataplana und Blacasset: *En Blacasset, eu sui de noit* (Arch. 50, 277); sie besteht, wie sie uns überliefert ist, nur aus zwei Stro-

phen, doch könnte sie ursprünglich wohl länger gewesen sein. Herr Blacasset, beginnt Uc, ich bin bei Nacht zu Euch gekommen, um sofort mit Euch zu kämpfen, wenn Ihr Euch nicht entschliessen könnt, gänzlich abzustehen von der Liebe zu der Frau, der Ihr mit Leib und Seele ergeben seid; wählet, was Euch lieber ist, aber rasch, denn ich habe keine Zeit, da die Hölle meiner bedarf, und wisset, ich bin der grausamste und schlimmste der Teufel. Herr Teufel, entgegnet Blacasset, Eure Aufgabe ist es, die Menschen Tag für Tag zu quälen, und darum seid Ihr bei Nacht ohne Sternenschein zu mir gekommen; doch ich fürchte keine boshafte Drohung, noch auch habe ich Angst vor einem Geist; deshalb will ich mit Euch kämpfen, und sie, um derentwillen ich frischen Muths bin, wird mich vor Unheil beschirmen; da sie denn meine Beschützerin ist, so nehme ich Eure Herausforderung an, ohne mehr Worte zu machen.

• Dieser Coblenwechsel lässt sich doch wohl nur so erklären, dass Uc wirklich zur Nachtzeit bei Blacasset eintraf, dass er, sich scherzhaft als Teufel ausgehend, ihm obige Strophe vortrug, und dass Blacasset sofort aus dem Stegreif seine Antwort ertheilte.

Von ganz besonderer Wichtigkeit scheint mir die Tenzzone zwischen Joan Lag und Eble von Uisel: Qui vos dara respieg, dieus lo maldia¹⁾, deren Inhalt schon oben (p. 40) charakterisirt wurde. Hier tadelt Joan den Eble in der ersten Strophe mit folgenden Worten: „Wenn Ihr so als Bittender dasteht, bei der Seele meines Vaters, ich glaube nicht, dass Ihr dann jemals aus der misslichen Lage herauskommt, in der Ihr, wie ich sehe, Euch befindet; denn ich versichere Euch, wenn Ihr dichtet, dann steht Ihr da wie nicht einmal ein Räuber, wenn er weiss, dass er hingerichtet werden soll:

S'aysi statz preyaire,
 Per l'arma de mon payre
 No m'es a veyaire
 Que jamais vieus n'iscatz
 Al mal qu'eus vey trayre;
 Qu'ieus dic que, pus trobatz,
 Estatz
 No fa layre
 Cant sap qu'er afolatz.

1) SELBACH p. 118.

Der Sinn der Stelle ist also der, dass Joan dem Eble seine klägliche Haltung beim Dichten vorwirft, weil er auf diese Weise keinen Erfolg haben, kein Geld verdienen werde. Nun sind die Worte *s'aysi statz preyayre* doch gar nicht anders zu verstehen, als dass Joan damit auf Eble als einen ihm persönlich gegenüberstehenden hinweist: Wenn Ihr so dasteht, wie Ihr es eben jetzt thut; und dann ist es doch für Eble's grösseren oder geringeren Erfolg absolut gleichgültig, welche Haltung er beim Dichten einnimmt, wenn eben nicht das Dichten und der Vortrag des Gedichteten eins sind, d. h. wenn er improvisirt. Es ist wohl zu beachten, dass Joan nicht etwa „*chantatz*“, sondern „*trobatz*“ sagt. Folglich ist uns durch diesen Passus in ganz unzweideutiger Weise Improvisation der vorliegenden Tenzzone bezeugt. Da wir nun im Laufe unserer bisherigen Untersuchung zwar mehrfach Anlöss hatten, das Bestehen eines solchen Brauches bei Abfassung der Tenzonen zu vermuthen, es zu erweisen aber bisher keineswegs im Stande waren, so ist das Zeugniß, welches wir hier erhalten, offenbar von hoher Bedeutung für unsere ganze Anschauung von der Tenzonendichtung.

Ich fasse also das, was wir an sicheren Resultaten bis jetzt gewonnen haben, kurz in folgenden Sätzen zusammen:

1. Die Tenzonen wurden zum weitaus grössten Theil von verschiedenen Dichtern und zwar bei persönlichem Zusammensein verabfasst.

2. Dass einzelne Dichter ganze Tenzonen verfassten sowie dass Tenzonen durch gegenseitige schriftliche Uebersendung der Coblen zu Stande kamen, ist eine ganz seltene Ausnahme.

3. Die Tenzonen wurden bisweilen in Musse von den Dichtern zusammengestellt.

4. Tenzonen persönlichen Inhalts wurden bisweilen improvisirt.

Da nun die Frage nach der Entstehung der einzelnen Tenzonen eng zusammenhängt mit der Frage nach dem Ursprung dieser Dichtungsgattung überhaupt, so werden wir im Folgenden auch die ältesten Tenzonen noch etwas näher ins Auge fassen.

Die ältesten Tenzonen.

Seit Raynouard wird bis auf die neueste Zeit als ältestes Zeugniß für die Existenz der Tenzzone allgemein folgende Stelle aus dem Liede des ältesten uns bekannten Troubadours, des Grafen Guilhem IX. von Poitiers: Ben voill que sapchon li pluzor (Chr. p. 29) angeführt:

E sim partez un joe d'amor
 No sui tan faz
 No sapcha triar lo meillor
 D'entr'els malvatz.

„Wenn ihr mir ein Liebespiel austheilt, so bin ich nicht so thöricht, dass ich nicht das beste zu wählen wüsste unter den schlechten.“ Noch M. SACHSE, Ueber das Leben und die Lieder des Troubadours Wilhelm IX., Grafen von Poitou, 1882, p. 1 schliesst aus diesen Worten „dass sogar eine complicirtere Dichtungsart, wie die Tenzzone, schon von Wilhelms Zeit geübt wurde.“ So lange man nun noch, getäuscht durch Galvani's Attribution als die Verfasser der schon p. 38 besprochenen Tenzzone: N'Ebles, pos endeptatz eben den Grafen Guilhem IX. und Eble von Ventadorn betrachtete, so lange lag es allerdings nahe, obige Stelle auf die Tenzzone zu deuten. Nachdem aber Suchier diese Tenzzone dem Gui und Eble von Uisel zugewiesen hat, besitzen wir von Guilhem eine solche nicht mehr, und obige Stelle berechtigt uns in keiner Weise auf die Existenz der Gattung zu schliessen. Bezeugt ist nur ein Spiel, *joc*, das in dem Vorlegen einer mehrgliedrigen Frage, dem *partir*, und einer Wahl des Gefragten unter den vorgelegten Fällen, dem *triar*, bestand. Dass dieses Spiel in poetischer Form geübt worden sei, wird nicht gesagt, und wir wären zu einer solchen Annahme nur dann berechtigt, wenn sich nachweisen liesse, dass der Ausdruck *joc d'amor* als gleichbedeutend mit Tenzzone gebraucht wird. Ich habe aber p. 12 gezeigt, dass dies nicht der Fall ist, dass vielmehr DIEZ, Poesie d. Troub. p. 99 den Gebrauch von *joc d'amor* im Sinne von Tenzzone mit Liebesstreitfrage eben erst durch diese Stelle belegt, und dass wir an einer zweiten Stelle, wo es sich findet, keinen Grund haben, etwas anderes als den Gegenstand der Tenzzone darunter zu

verstehen. Als Beweis für die Existenz der Tenzzone ist die Stelle mithin zu streichen.

Eine Betrachtung der Tenzonen in chronologischer Reihenfolge ergiebt nun, dass sich die Existenz der Tenzzone mit *joc partit* für die ältere Zeit überhaupt nicht ermitteln lässt. Vielmehr bestehen die sämtlichen uns erhaltenen, allerdings nicht sehr zahlreichen älteren Tenzonen in poetischen Wechselgesprächen ohne mehrgliedrige Frage und ohne Richterwahl.

Die älteste Tenzzone, welche wir besitzen, ist die von P. RAJNA (*Romania* VI, 119) auf das Jahr 1137 datirte zwischen Cercalmon, einem der ältesten Troubadours und Guilhalmi: *Car vey fenir a tot dia*, *Jahrb.* I, 97, wo MAHN auch eine Uebersetzung und Erklärung derselben giebt.¹⁾ Bei dem besonderen Interesse, das sie ihres Alters wegen für uns hat, erfordert sie eine etwas eingehendere Besprechung, und ich theile sie deshalb hier in der MAHN'schen Uebersetzung, die ich gleich in einigen Punkten berichtige, vollständig mit; Cercalmon beginnt:

1) Während man bisher die Echtheit der Attribution nicht angezweifelt hatte, bemühen sich nun L. RÖMER, *Volksthümliche Dichtungsarten der altprov. Lit.* p. 58 und nach ihm SELBACH p. 15 Cercalmons Urheberschaft unwahrscheinlich zu machen. Die Gründe, welche RÖMER dagegen anführt, sind indess ganz unhaltbar, und da auch SELBACH zugiebt, dass sie „nicht ganz feststehend“ seien, so sehe ich hier ab von einer ausführlicheren Widerlegung derselben, welche mich nöthigen würde, weiter auszuholen. Dagegen findet nun SELBACH schwerer wiegende inhaltliche Bedenken. Er glaubt nämlich im Hinblick auf die Aehnlichkeit des Namens des einen der beiden Unterredner sowie auf Grund inhaltlicher Uebereinstimmungen die Verfasser obiger Tenzzone mit denen der Tenzzone: *Senhor Prior, lo sains es rancuros* (M. G. 533), Guillalmet und Prior, identificiren zu dürfen. Er sagt: „Der wiederholte Bezug auf den Geiz der Geistlichen, die Armuth des Maistre und scherzhafte Tröstung Guilhalmi's stimmen so sehr mit den Schicksalen des Heiligen und Priors überein, dass die Vermuthung nahe liegt, jener Guilhalmi in 112, 1 sei identisch mit Guillalmet in 198, 1 und Maistre ebenso mit Prior.“ Hiervon ist aber nur der Hinweis auf die Armuth des Maistre wirklich zutreffend. Von dem Geiz der Geistlichen ist nur in der Cercalmonschen Tenzzone, nicht aber in der des Prior die Rede, und ebensowenig kann ich in Guillalmets spöttischen Worten etwas von scherzhafter Tröstung finden. Als Uebereinstimmungen bleiben also nur die Aehnlichkeit der Namen Guilhalmi und Guillalmet sowie die Armuth des anderen Interlocutors; diese Momente sind aber doch zu vager Natur, als dass sie genügen könnten, die handschriftliche Attribution anzuzweifeln und die Tenzzone Cercalmon abzusprechen, für dessen Urheberschaft der alterthümliche Charakter des Stils und die ungewöhnliche Form der Tenzzone vielmehr entschieden sprechen.

Weil mit jedem Tage mehr ich schwinden sehe die Liebe, die Freude und das Ergötzen und mir nicht beispringt die Geistlichkeit, so muss ich mich trösten, wie der Schwan, wenn er seinen Tod erkennt, der singt und schreit, und nur um so lauter sein Lied bewegt; denn er muss enden sein Leben und es giebt keine Hoffnung für ihn mehr.

Meister, so mir Gott helfe, gut sagt Ihr, was sich schickt, doch daran liege Euch nichts, dass die Geistlichen Euch nicht gutes thun; denn es naht die gute Zeit, das glaube ich, wo solche Gastfreundschaft Ihr finden werdet, die Euch ein Prachtross schaffte oder einen Jahrgehalt, der Euch mehr noch gilt: denn es kommt der Graf von Poitou.

Wilhelm, nicht eines Knochens Mark selbst schätze ich, was Ihr mir sagt; lieber möchte ich eine Wachtel halten fest in meinem Busen, als ein Huhn in anderer Verschluss, so dass auf ihre Gnade ich wartete; denn häufig, denke ich, hat das Nachsehen, wer an anderer Gut sich hält.

„Meister, grosses Wohlergehen könnt Ihr haben, wenn Ihr ausharrt.“ W., Eurer Prahlerei glaube ich nicht, die Ihr zu mir spricht. „Meister, da Ihr mir nicht glaubt, so wird Euch doch grosses Glück von Frankreich kommen, wenn Ihr darauf warten wollt.“ W., solche Hoffnung schenke Euch Gott, wie Ihr mir bietet.

„Meister, weder eines Kindes Herz noch eines Leichtfangs sollt Ihr haben.“ W., auf gutes Unterpfand würde ich es gerne Euch glauben. „Meister, manches gute Ross haben die Männer von Stande für ein Dulden bis aufs letzte.“ W., sehr hart und grausam . . .

„Meister, bis auf ein Haar erscheint Ihr mit neuem Kopfe.“(?) W., sehr wenig kostet Euch meine Beherbergung im Schlosse. „Meister, einen neuen Grafen werden wir zu Pfingsten haben, der wird Euch gut und schön bezahlen.“ W., ein Thor ist, wer Euch anhört, aus eines anderen Beutel zahlt Ihr mir.

Was die Auslegung des Gedichts betrifft, so hängt diese hauptsächlich ab von der letzten Strophe, welche ich deshalb hier noch im Urtext folgen lasse:

„Maistre, josca la brosta
Vos pareis al test novel.“
Guilhalmi, ben pauc vos costa
Lo mieus ostals del castel.

„Maistre, conte novel
 Aurem nos a pentacosta
 Que-us pagara ben e bel.“
 Guilh'i, fals es quius escosta,
 Vos mi pagatz d'autrui borcel.

Der Sinn der beiden ersten Zeilen ist nach EBERT (Anmerkung zu dem MAHN'schen Artikel) der, dass Guilhalmi den Maistre wegen seines guten Aussehens verhöhnt. Ob diese Deutung richtig ist, muss zweifelhaft erscheinen; die Worte Guilhalmi's sind wohl deshalb dunkel, weil sie sich jedenfalls auf die fehlende letzte Zeile der vorangehenden Strophe beziehen. Zeile 5—7 versteht MAHN völlig falsch. Er corrigirt nämlich aus dem *pagara* der Handschrift *pagarai* und nimmt *conte* in der Bedeutung von Rechnung, also: Neue Rechnung machen wir zu Pfingsten, da werde ich Euch gut bezahlen. Aber *conte* heisst hier natürlich nicht Rechnung, sondern Graf, und es ist damit der schon genannte Graf von Poitou gemeint, auf dessen Geldbeutel Guilhalmi den Meister vertröstet. Speciell kommt es nun auf die Deutung von Zeile 3 und 4 an. MAHN sowohl als EBERT sehen in Guilhalmi einen Jongleur; während aber ersterer *lo mieus ostals* fasst als „die Beherbergung, die ich gebe“ und darunter versteht „die Bewirthung und Freihaltung des Schülers und Jongleurs in dem Schlosse irgend eines Barons oder Grossen, wo sich Cercalmon gerade damals mit ihm aufgehalten hatte“, nimmt EBERT diesen Ausdruck, natürlich richtig, in dem Sinne: die „Beherbergung die ich habe.“ Wenn nun aber EBERT die Stelle so interpretirt, dass Cercalmon auf Guilhalmi's Anspielung auf sein gutes Aussehen Bezug nehme und sagen wolle: Euch geht das nichts an, Ihr habt mir nichts vorzurücken, denn mein Aufenthalt im Schlosse kostet Euch ja nichts, — so halte ich diese allzu künstliche Auslegung nicht für zutreffend. Vielmehr ist jedenfalls der Gedanke, den EBERT auch als möglich, aber als unwahrscheinlich hinstellt, dass Guilhalmi selbst der Ritter des Schlosses und somit der beherbergende sei, in der That der allein richtige. EBERT bezeichnet für diesen Fall als Gegenstand der Tenzzone eine Supplik des Trouhadours und legt die fragliche Stelle so aus: „Die blosse Gastfreundschaft kostet Euch nicht viel, dass Ihr Euch dessen zu rühmen hättet, ich erwarte auch Geschenke von Euch.“ Es wäre auch noch eine etwas andere Deutung möglich, indem

das Ziel von Cercalmon's Wünschen nicht Geld, sondern eben das „ostals“ sein könnte. Der Sinn der Stelle wäre dann entweder: Wenig kostet Euch meine Beherbergung im Schloss, darum könnt Ihr mir dieselbe noch länger gewähren, oder auch: Wenig kostet Euch meine Beherbergung d. h. würde sie Euch kosten, darum nehmt mich auf. Indess dürfte doch im Hinblick auf die nachfolgenden Ausdrücke *pagara*, *borcel* die von EBERT gegebene Deutung auf ein Gesuch um Geld das meiste für sich haben. Es stellt sich dann der schönste Zusammenhang mit dem Folgenden her: Cercalmon wünscht eine Unterstützung von Guilhalmi, dieser lässt sich auf nichts ein und verweist ihn an den neuen Grafen, der zu Pfingsten kommen werde, Cercalmon ist damit wenig gedient, er möchte vom Ritter selbst bezahlt und nicht auf einen fremden Geldbeutel vertröstet sein. Es ist doch jedenfalls systematischer, für die fraglichen Zeilen einen Zusammenhang herzustellen mit den darauffolgenden, deren Sinn klar ist, als mit den beiden vorangehenden, deren Deutung äusserst zweifelhaft bleibt. Dass diese Auslegung der Tenzone, wie EBERT meint, mit dem Charakter des Verhältnisses beider, wie ihn ihre Wechselreden erscheinen lassen, im Widerspruch stände, kann ich nicht finden.

Die Form der Tenzone ist die Canzonestrophe: 7a'7b 7a'7b || 7b7a7b 7a7b. Diese vierfache Theilung wird auch dem Sinne nach eingehalten, und so lösen sich in den drei letzten Strophen die Dichter genau den vier Abschnitten entsprechend ab, so dass jeder in der Strophe zweimal zu Worte kommt. Eine solche Ablösung der Unterredner innerhalb der Strophe ist nun aber etwas ganz ungewöhnliches; wir finden sie nur noch in einer den Charakter eines Coblenwechsels tragenden zweistrophigen Tenzone zwischen Guilhem Raimon und Aimeric: N'Aimeric, queus par d'aquest marques (Arch. 34, 404), sowie in zwei Tenzonen, welche eine Unterredung mit einer Dame darstellen, der des Albert von Sestaro: Domna, a vos me coman (Choix III, 163), und der Aimerics von Peguilhan: Domna, per vos estauc en greu turmen (Chr. p. 159), hier aber in der Weise, dass die zeilen- resp. doppelzeilenweise Ablösung der Unterredner durch sämtliche Strophen hindurchgeht, und nicht, wie in unserer Tenzone, mit der strophenweisen Ablösung verbunden ist. Bei der erstgenannten kurzen Tenzone ist nun ein Grund, mehrfache Autorschaft zu bezweifeln, allerdings nicht vorhanden;

hingegen kennzeichnet sich die des Aimeric als nur fingirt sofort dadurch, dass in der vierten und fünften Strophe an Stelle der Dame Amors als Interlocutor erscheint. Da nun, wie wir gesehen haben, gerade bei Tenzonen mit Damen einfache Autorschaft von vornherein häufig zu vermuthen ist, so liegt es nahe, auch die Tenzone des Albert als fingirt zu betrachten. Eine eigentliche mehrstrophige Tenzone mit Ablösung innerhalb der Strophe hätten wir somit ausser der Cercalmonschen nicht. Nun unterscheidet sich die letztere von sämmtlichen uns erhaltenen Tenzonen weiterhin dadurch, dass die Reime der ersten Strophe in der zweiten nicht gebunden werden, sondern nur die der zweiten Strophe in der dritten eine Erwiderung finden. (Für die drei letzten Strophen erklärt sich die Verschiedenheit des Reimes eben aus der Ablösung innerhalb der Strophe.) Dass man aber dergestalt Wiederholung der Reime, welche sonst als feststehende Regel erscheint, ursprünglich bisweilen vernachlässigt haben sollte, ist sehr wenig glaublich. Es liegt deshalb der Verdacht sehr nahe, auch unsere Tenzone möchte fingirt, von Cercalmon allein verfasst sein, und ich glaube in der That, dass es sich so verhält. Es wäre ja recht wohl denkbar, dass Cercalmon ein Gespräch dieses Inhalts mit dem Ritter Guilhalmi gehabt hätte und dasselbe nachträglich versificirte. Beweisen lässt sich das freilich nicht, aber die Möglichkeit, die formellen Eigenthümlichkeiten der vorliegenden Tenzone auf diese Weise zu erklären, ist jedenfalls vorhanden. Daraus ergibt sich denn für uns der wichtige Satz, dass wir nicht berechtigt sind, von der Gestalt der vorliegenden Tenzone auf die der älteren Tenzone überhaupt Schlüsse zu ziehen und etwa zu vermuthen, es sei damals auch Ablösung der Unterredner innerhalb der Strophe Brauch und andererseits Erwiderung der Reime in den Antwortstrophen noch nicht Regel gewesen. Aber auch wenn wir einfache Autorschaft für die Cercalmonsche Tenzone annehmen, müssen wir in ihr doch einen Beweis erblicken für die Existenz eigentlicher Tenzonen verwandten, d. h. persönlichen Inhalts, welche wenigstens theilweise schon die gewöhnliche Gestalt der Tenzonen hatten, strophenweise Abwechselung der Unterredner und Wiederholung der Reime; denn es wäre doch nicht einzusehen, wie Cercalmon dazu gekommen sein sollte, sich eben dieser Form der poetischen Darstellung zu bedienen, wenn er nicht wirkliche Tenzonen zu

Vorbildern hatte, die er speciell in Strophe 2 und 3 genauer nachahmte, während er sich im übrigen vielleicht grössere Freiheiten erlaubte.

Es scheint mir somit nicht zweifelhaft, dass wirkliche Tenzonen persönlichen Inhalts in Canzonenform schon zu Cercalmons Zeit existirten; die Cercalmonsche Tenzzone selbst halte ich aber für fingirt.

Wir kommen nun zur Betrachtung der vermuthlich zweitältesten Tenzzone, welche wir besitzen, der des Uc Catola mit Marcabrun: Amics Marcabrun, car digam (O. KLEIN, Mönch von Montaudon p. 99). Obgleich zeitlich jedenfalls jünger als die Cercalmonsche Tenzzone, zeigt dieselbe doch in Bezug auf die Strophenform eine ursprünglichere Gestalt. Sie nennt sich nämlich selbst Vers und trägt dem entsprechend alle uns bekannten Merkmale dieser ältesten Form der provenzalischen Lyrik: männliche Reime, Zeilen von vier Hebungen und gleicher Länge, jambisches Metrum. Ausserdem ist die Strophe, speciell was Reimfolge und Zeilenzahl anlangt, eine sehr alte. Ihr Schema ist nämlich: 8a 8a 8a 8b; während der Reim a alle zwei Strophen wechselt, geht b durch. Genau die gleiche Form zeigen noch zwei Gedichte, das Lied Guilhems IX.: Pos de chantar m'es pres talens (Chr. p. 32) und das Sirventes Marcabruns: Emperaire, per vostre pretz (KLEIN, l. c. p. 98). „Der achtsilbige Vers, sagt BARTSCH Grundriss p. 12, paarweise gereimt und zu vierzeiligen Strophen, oder mehrfach gereimt zu einreimigen Tiraden verbunden, steht mit der ältesten christlichen Hymnenpoesie, und diese mit dem römischen Volksgesange in Zusammenhang.“ Die vorliegende Strophe war, wie schon RÖMER, Volksthümliche Dichtungsarten p. 12 bemerkt hat, ursprünglich jedenfalls eine einreimige, indem b erst später an Stelle des Refrains getreten ist; ein solcher findet sich noch in dem alten Weihnachtsliede: Mei amic e mei fiel (Chr. p. 17), welches im übrigen, mit dem Unterschiede, dass der Vers siebensilbig ist, ganz die gleiche Strophenform wie unsere Tenzzone aufweist; der Refrain lautet mit kleinen Abweichungen: de virgine Maria. Die Tenzzone hat die ungewöhnliche Länge von 14 Strophen, wofür der Grund jedenfalls in der Kürze der einzelnen Strophen zu suchen ist. Was die Abwechselung der Unterredner und die Erwidern der Reime betrifft, so hat sie im Gegensatz zu der Cercalmonschen Tenzzone vollständig die regelmässige Gestalt.

Es ist nun gewiss höchst wahrscheinlich, dass eine ähnliche, alterthümliche Form, wie sie die vorliegende Tenzzone aufweist — eine grössere Zahl kurzer Strophen von der Gestalt des vers — damals überhaupt für die Tenzonen gebräuchlich war, ja dass dies die älteste Gestalt der Tenzzone ist; dafür mag dann schon zu Cercalmons Zeit die Form der Canzone in Anwendung gekommen sein, die ältere Form mag aber daneben noch fort bestanden haben und ist uns erst verhältnissmässig spät durch die vorliegende Tenzzone Marcabruns bezeugt worden.

Den Inhalt der Tenzzone bildet ein Streit der beiden Dichter über die Liebe. Uc Catola fordert in der ersten Strophe den Marcabrun auf, mit ihm, da er von Herzen liebe, eines Liebesvers (un vers d'amor) zu dichten; in der Stunde, in der sie sich trennen müssten, solle man dann ihren Sang weithin vernehmen. Marcabrun erklärt sich dazu bereit, führt aber Klage über die Falschheit der Liebe und den Trug der Frauen. Uc tadelt ihn wegen einer solchen Behauptung und fordert ihn über dieses Thema zur Tenzzone heraus:

Marcabrun, ço no mes pas bon
 Qe d'amor digaz si ben non;
 Per zous en moue ta tenzon
 Qe d'amor fui naz e noiriz.

Indem nun Marcabrun auf die Liebe schilt, Uc hingegen sie vor den Vorwürfen seines Partners in Schutz nimmt, streiten die beiden durch weitere elf Strophen hin und her, ohne zu einem Abschluss zu kommen.

Wie man sieht, ist die Tenzzone auch inhaltlich von der Cercalmonschen grundverschieden, insofern nicht eine persönliche Angelegenheit des einen der beiden Unterredner, sondern ein Thema allgemeiner Art dem Disput zu Grunde liegt. Aber es ist darum doch keine Tenzzone mit *joc partit*; denn die Streitfrage wird ja nicht in der ersten Strophe proponirt, wie das bei den Tenzonen dieser Gattung ausnahmslos der Fall ist, sondern ergiebt sich erst im Laufe der Unterredung, die auch wohl eine andere Wendung hätte nehmen können. Eben aus dem Umstande, dass die Frage, ob die Liebe etwas gutes oder etwas schlechtes sei, nicht gleich zu Anfang aufgeworfen wird, eben daraus dürfen wir schliessen, dass man eine solche Form des poetischen Wettstreites überhaupt noch nicht kannte.

Unter dem Namen des Uc Catola ist uns sodann ein einmaliger Strophenwechsel zwischen „Freundin“ und „Freund“ überliefert: Non pose mudar, bels amics, qu'en chantanz (Chr. p. 55); ob Uc Verfasser des Ganzen ist, oder ob wir ein wirkliches Zwiegespräch vor uns haben und also nur die Strophe des Freundes von ihm herrührt, das lässt sich nicht entscheiden. Die Dame wendet sich an ihren Freund mit der Frage, wie sie sich sein Benehmen erklären solle; er sei ihr doch bis dahin stets zugethan gewesen und nun habe es den Anschein, als wolle er ihr den Rücken kehren. Der Freund leugnet diese Absicht nicht; er erklärt ihr, er halte es für klüger, wenn man in Liebe auseinandergehe und das „schlimme Ende“ nicht abwarte:

Car toz faiz creis en la fin o s'abat,
Per c'ab lo ben prenc de vos comiat.

Die Form des Gedichts ist die Canzonestrophe: a b b a ||
a c c d d, der Vers der Zehnsilbner.

Die zeitlich nächstfolgenden Tenzonen sind, wie sich aus der Prüfung ihres Inhalts ergeben wird, jene drei, in denen Bernart von Ventadorn als Interlocutor erscheint; seine dichterische Thätigkeit wird von DIEZ mit den Jahren 1140 und 1195 begrenzt, SUCHIER setzt ihren Beginn zwischen 1148 und 1152. Am frühesten von diesen Tenzonen scheint die zwischen Bernart und Peirol entstanden zu sein: Peirols, cum avetz tant estat (Chr. p. 141). Bernart richtet an Peirol die Frage, wie es komme, dass er so lange weder Vers noch Canzone gedichtet habe. Dieser erklärt, ihm sei Gesang eigentlich wenig willkommen, aber da Bernart eine Tenzone mit ihm zu dichten wünsche, so wolle er sich bezwingen. Der Grund, weshalb er nicht mehr dichte, sei der, dass das Glück der Liebe ihn verlassen habe. Bernart sucht ihn daraufhin zu überzeugen, wie verkehrt es sei, aus einem solchen Grunde sich von der Poesie abzuwenden, Peirol jedoch bleibt allem Zureden unzugänglich. Die Angaben, welche Bernart in dieser Tenzone über seine eigenen Verhältnisse macht, stimmen nun vollständig mit dem überein, was wir aus einem seiner Lieder: Amors, e que us es vejaire (M. W. I, 37) über ihn erfahren. Hier wie dort hören wir nämlich, dass Bernart seit Jahresfrist einer Dame dient, ohne vor ihren Augen Gnade zu finden, dass er aber trotzdem

von der Liebe zu ihr nicht ablässt. In dem Liede beklagt er sich bei Amors mit den Worten:

Vos voletz qu'ieu si'amaire
E que ja no i trob merce . .

und wendet sich in der letzten Strophe folgendermassen an die Dame selbst:

Be m'agran mort li sospire,
Dona, passat a un an,
Si no fosso'l bel semblan
Per que m doblon li dezire.

Damit stimmen vollkommen die Worte der Tenzzone, Str. 3, überein:

S'eu agues avut cor fello,
Mortz fora un an a passat,
Qu'enquer non pose trobar merce:
Ges per tant de chant nom recre . .

Ich glaube, wir dürfen aus diesen Parallelstellen wohl mit ziemlicher Sicherheit schliessen, dass beide Gedichte sich auf das nämliche Verhältniss beziehen und ungefähr zu gleicher Zeit entstanden sind. Nun bezeichnet Bernart die Dame, an die er jenes Lied richtet, in der Tornada mit dem Verstecknamen Mon Tristan, worunter, wie BICHOFF in seiner Biographie Bernart's in hohem Grade wahrscheinlich macht, Niemand anders als die Vizgräfin von Ventadorn zu verstehen ist, welcher Bernart etwa von 1151—53 huldigte. In diesen Jahren muss also das Lied und somit auch die Tenzzone entstanden sein. Einer solchen Annahme würde nun aber die Betheiligung Peirols widersprechen, indem DIEZ die Thätigkeit dieses Troubadours in die Jahre 1180—1225 verlegt und derselbe also unmöglich schon vor 1153 sich an einer Tenzzone betheiligen konnte. Wollen wir deshalb an unserer Datirung festhalten, so bleibt uns nichts übrig, als für die Tenzzone die Attribution Peirol, welche allerdings sämtliche Handschriften A D J K N bieten, zu verwerfen. Dass wir dies aber mit gutem Grunde thun können, ergibt sich aus folgender Beobachtung. Die eben genannten Handschriften mit Ausnahme von N überliefern uns auch die andere nachher zu besprechende Tenzzone: Amics Bernartz del Ventadorn (M. W. I, 102) und bezeichnen als Bernarts Partner hier gleichfalls

Peirol, während von den übrigen diese Tenzzone überliefernden Handschriften W dafür Peire Vidal, E G L aber Peire von Alvernhe hat, und eben dieser letzteren Attribution giebt BARTSCH im Verzeichniss den Vorzug. Ist nun bei dieser Tenzzone die Attribution Peire von Alvernhe wirklich die richtige und beruht die Attribution Peirol, welche die Handschriften A D J K bieten, auf einem Versehen, so liegt doch die Annahme äusserst nahe, die betreffenden Handschriften möchten sich bei der Tenzzone: Peirols, cum avetz tant estat des gleichen Versehens schuldig gemacht haben, und auch hier sei nicht Peirol, sondern Peire von Alvernhe der Interlocutor. Peires Betheiligung ist der Zeit nach sehr wohl möglich, da uns nichts hindert, den von DIEZ etwa auf das Jahr 1155 angesetzten Beginn seiner dichterischen Thätigkeit noch um einige Jahre zurückzudatiren.

Während nun in der eben besprochenen Tenzzone der Partner Bernarts es ist, der als sangesunlustig erscheint, kehrt sich in der nächsten Tenzzone: Bernart de Ventadorn, del chan (Choix IV, 7) das Verhältniss um, indem hier Bernart selbst die Rolle des verzweifelnden Liebhabers, sein Partner Lemosin hingegen die des Trösters spielt. Auf Lemosins Anfrage, warum er so traurig dastehe, ob es denn mit seiner Liebe zu Ende sei, erklärt Bernart, er sei nicht im Stande, ihm singend zu antworten, sein Herz wolle ihm zerspringen vor Kummer über die Gleichgiltigkeit seiner Geliebten. Lemosin spricht ihm Trost ein und ermuthigt ihn zum Ausharren.

Die zeitliche Fixirung wird uns auch bei dieser Tenzzone ermöglicht durch ein ihr parallel laufendes Lied Bernarts: Tuit cil quem pregon qu'eu chan (M. W. I, 29). Bernart wendet sich hier an alle die, welche ihn auffordern, zu dichten, und erklärt, er könne sich nicht dazu entschliessen, da der Verrath seiner Geliebten ihm schwer auf der Seele liege. Wenn er trotzdem nicht völlig verzweifle, so danke er das seinem Conort, welches stets bemüht sei, ihn aufzuheitern. Die letzte Strophe lautet:

Lemosin, a dieu coman
 Lieis que nom vol retener,
 Hueimais pot ilh ben saber
 Que vers es so qu'ilh dizia:
 Qu'en altra terra m morria,
 Pus dieus, ni fes, ni fermansa,
 No mi val ni acordansa.

Dieses Lied bezieht sich, wie BISCHOFF nachgewiesen hat, auf Bernarts Trennung von der Vizgräfin, und giebt die erste Andeutung seines sich entspinrenden neuen Verhältnisses zu der Herzogin Eleonore von Poitou, welche er mit dem Verstecknamen Conort bezeichnet; das Lied fällt also in das Jahr 1153 oder 1154. Die Lage nun, in der Bernart sich nach seiner Darstellung hier befindet, ist genau die gleiche wie in der Tenzzone; besonders ist die sonst in keinem seiner Lieder sich findende Anrede an seinen Freund Lemosin¹⁾ von Wichtigkeit; wir können darin wohl direct eine Bezugnahme auf die zwischen beiden ausgetauschte Tenzzone erblicken und die letztere müsste somit etwas früher als das Lied entstanden sein; mit dieser Annahme steht es denn vollkommen im Einklang, wenn in der Tenzzone von Conort noch nicht die Rede ist, ein Umstand, der bei völliger Gleichzeitigkeit der beiden Gedichte nicht zu erklären wäre. Speciell haben wir zu den beiden letzten Zeilen der oben citirten Strophe eine Parallelstelle in den Worten Bernarts in der Tenzzone Strophe 2: *Que mort m'a una mala res* *Qu'anc non mi valc dieus ni merces*, und der Tenzzone Strophe 4: *Et ellam tornet en soan* entspricht Lied Strophe 4: *Amors m'a mes en soan*. Es kann somit wohl keinem Zweifel unterliegen, dass Tenzzone und Lied sich auf die nämlichen Vorgänge beziehen und ungefähr zu gleicher Zeit, im Jahre 1153 oder 1154, entstanden.

In der Zeit nun, die zwischen dieser Tenzzone und dem Liede liegt, scheint die schon oben erwähnte Tenzzone Bernarts mit Peire von Alvernhe: *Amics Bernartz de Ventadorn* verfasst zu sein. „Wie könnt Ihr Euch des Gesanges enthalten, Bernart, hebt Peire an, wenn Ihr draussen die Nachtigall so lieblich schlagen hört Tag und Nacht? Horcht, wie sie jubilirt, die ganze Nacht singt sie unter den Blüthen; die versteht sich besser auf Liebe als Ihr. Bernart entgegnet, ihm sei Schlaf und Ruhe jetzt

1) Wenn BISCHOFF p. 42 Lemosin in dem Gedichte für eine Anrede Bernarts an das Land seiner Geburt hält und erklärt, er wisse nicht, warum DIEZ darunter einen Freund des Dichters verstehe, so muss ihm obige Tenzzone vollständig entgangen sein. Lemosin ist — wie das schon DIEZ L. u. W. p. 489 als wahrscheinlich hinstellt — ohne Zweifel derselbe, den Peire von Alvernhe in seiner Satire den Lemousiner von Brive nennt (Chr. p. 80, 23). Dass er dort gleich hinter Bernart von Ventadorn aufgeführt wird, erklärt sich sehr gut durch die persönlichen Beziehungen beider Dichter.

lieber als Nachtigallenschlag; er sei froh, dass er die Fesseln der Liebe endlich abgestreift habe, und werde sich nie mehr auf solche Thorheit einlassen. Peire sucht ihn natürlich eines besseren zu belehren, aber Bernart bleibt standhaft. Dieser Tenzone läuft inhaltlich durchaus parallel das an Tristan, also an die Vizgräfin gerichtete Lied Bernarts: *Quan vei la laudeta mover* (Chr. p. 64), in dem er von der Liebe Abschied nimmt und erklärt, von den Frauen nun nichts mehr wissen zu wollen; „*totas las dopt e las mescre*“, sagt er und schliesst mit den Worten:

De chantar me gie em recre
E de joi e d'amor m'escon.

Bald nach diesem Liede, im Jahre 1153 oder 1154 müsste somit die vorliegende Tenzone entstanden sein. Zu dem gleichen Resultat gelangen wir auch noch auf einem anderen Wege. Strophe 6 der Tenzone lautet nämlich folgendermassen:

Peire, mout ai lo cor dolen
Quan d'una falsa me sove,
Que m'a mort, e no sai per que,
Quar ieu l'amava finamen.
Fait ai longa carantena,
E sai, si la fezes loignor,
Ades la trobaria peior.

Zu dieser Strophe bietet das Bernartsche Lied: *Bels Monrueus, aicel ques part de vos* (M. W. I, 18) folgende Parallelstelle, Strophe 3:

Conhdamens ai estat dezamoros,
De bon amor paubres e sofraitos,
Per la colpa d'una fals' amairis.
Que fes ves mi enguans e tracios
Per que ieu fauc las quaranta perdos,
Qu'anc no m'en tuele entro que m'ac aucis.

Die Uebereinstimmung ist hier doch zu gross, als dass sich nicht beide Strophen auf das nämliche Ereigniss beziehen sollten. Die Dame nun, welche Bernart in dem Liede *Bels Monrueus* gegenüber der Falschen, die ihn verrathen hat, als seine derzeitige Geliebte feiert, wird mit dem Verstecknamen *Mon Jois* bezeichnet, welcher mit dem *Fis Jois* des Liedes: *Estat ai cum hom esperdutz* (M. W. I, 42) offenbar identisch ist. In diesem

spricht er davon, dass er lange Zeit aus Kummer über die Gleichgiltigkeit seiner Dame sich des Gesanges ganz enthalten habe, und feiert Fis Jois als seine neue Geliebte. Dieses Lied bezieht sich, wie auch BISCHOFF p. 53 annimmt, zweifelsohne auf die Katastrophe in Ventadorn, unter Fis Jois ist somit keine andere als Eleonore zu verstehen. Folglich hat das Lied Bels Monruels die gleiche Beziehung und es ist mit der Falschen, deren darin gedacht wird, also auch unter der Falschen, welche die Tenzzone nennt, die Vizgräfin von Ventadorn gemeint. Die Tenzzone entstand somit nach Abbruch seines Verhältnisses zur Vizgräfin und vor Anknüpfung der neuen Beziehungen zu Eleonore.

Alle drei Tenzonen, an denen Bernart betheiligt ist, entstanden somit in den Jahren 1152--1154.

Der Inhalt ist, wie wir sahen, in allen ziemlich der gleiche: Unterhaltung zweier Freunde, von denen der eine den anderen in seinem Liebeskummer zu trösten und zum Gesange aufzumuntern sucht.

Ihre metrischen Formen sind die folgenden:

Bernart und Peire (Peirol): $\overbrace{8a} \overbrace{8b} \overbrace{8b} \overbrace{8a} \parallel \overbrace{8c} \overbrace{8c} \overbrace{8a}$. 6 Strophen mit 2 Tornaden.

Lemosin und Bernart: $\overbrace{8a} \overbrace{8b} \overbrace{8b} \overbrace{8a} \parallel \overbrace{8c} \overbrace{8c}$. 5 Strophen.

Peire und Bernart: $\overbrace{8a} \overbrace{8b} \overbrace{8b} \overbrace{8a} \parallel \overbrace{7c'} \overbrace{8d} \overbrace{8d}$. 6 Strophen mit 2 Tornaden.

Jedenfalls vor dem Jahre 1173 als dem Todesjahre des Raimbaut von Aurenga entstand die nicht genauer zu datirende Tenzzone zwischen diesem und der Gräfin Beatrix von Dia: Amics, en gran consirier (M. W. I, 84). Dass das Gedicht in Wirklichkeit wohl von Raimbaut allein verfasst wurde, habe ich oben p. 25 gezeigt. Beatrix beklagt sich, dass Raimbaut ihre Leidenschaft nicht in gleichem Masse erwidere; er aber will dies nicht wahr haben; er erklärt, wenn er sie meide, so thue er das nur um der Verleumder willen, und versichert sie zum Schlusse bestimmt seiner unwandelbaren Ergebenheit und Treue. Das Schema ist: $\overbrace{7a} \overbrace{7b'} \overbrace{7a} \overbrace{7c'} \parallel \overbrace{7c'} \overbrace{8d} \overbrace{8d}$; 8 Strophen mit 2 Tornaden.

Gleich hinter Beatrix von Dia rückt nun BARTSCH in der Chrestomathie p. 71 eine Tenzzone mit joc partit zwischen Guilhem Augier und Guilhem ein: Guilhem, prims iest en trobar a

ma guia, offenbar auf Grund von DIEZ'ens Angabe, L. u. W. p. 484, wonach Augier einer der ältesten Sänger war, da er den König Roger Friedrich (1151—1155) als Zeitgenossen nenne. Die Existenz von Tenzonen dieser Gattung wäre somit für eine sehr frühe Zeit bezeugt. Aber die Stelle in Augiers Liede: *Tostemps serai sirvens per deservir* (M. G. 577), welche DIEZ bei seiner Datirung im Auge hat, bezieht sich in Wahrheit gar nicht auf jenen König Roger Friedrich, sondern auf den Kaiser Friedrich II. (SCHULTZ, Zeitschr. f. rom. Phil. IX, 120). Als dessen Zeitgenossen haben wir Augier also zu betrachten, und die betreffende Tenzone gehört in eine bedeutend spätere Zeit als BARTSCH annimmt.

Von den Dichtern, welche in Peire von Alvernhes Satire genannt werden und welche somit schon Anfang der 70er Jahre einigen Ruf hatten, erscheinen als Verfasser von Tenzonen noch Guiraut von Borneil und Eble von Saignas. Denn was Guilhem Ademar (wie für Elias Gausmar zu lesen ist) und Peire Bremon betrifft, so habe ich p. 34 f. nachgewiesen, dass die auf sie bezüglichen Strophen unecht sind. Von Guiraut von Borneil haben wir drei Tenzonen; von diesen enthält die eine, die er mit dem König Peire II. von Aragon verfasste: *Eram platz, Guiraut de Borneil* (M. G. 336), schon eine Art *joc partit*; dieselbe kommt aber hier nicht in Betracht, da sie erst nach 1196, dem Jahre, in welchem Peire zur Regierung kam, entstanden sein kann. Spätestens im Jahre 1182 wurde nach Chab. p. 15 verfasst die Tenzone mit dem Fräulein Alamanda: *Sius quier conseil, bel' amig' Alamanda* (M. G. 828), deren Anlass schon bei Besprechung der Razos mitgetheilt wurde. In leidenschaftlichen Worten beklagt sich Guiraut, dass seine Dame ihm ihre Gunst entzogen habe, und bittet das Fräulein um Rath, was er thun solle; Alamanda ertheilt ihm denn gute Lehren für sein Verhalten und erklärt zum Schluss, sie wolle all ihren Einfluss aufwenden, um die Dame wieder umzustimmen. Das Schema ist: 10 a' 10 a' 10 a' 10 a' 10 a' 4 b 10 a' 6 b; 8 Strophen mit 2 Tornaden. Die dritte Tenzone: *Eram platz, Guiraut de Borneill* (M. G. 336) lässt sich zeitlich in keiner Weise näher fixiren; ihren Inhalt bildet ein Streit Guirauts mit seinem Freunde, dem Ritter Lignaure, über die dunkle Manier des Dichtens, welche Lignaure vertheidigt, während Guiraut selbst nichts davon wissen will.

Das Schema ist: 8 a 8 b 8 b 4 c 4 c 8 d 8 d; 8 Strophen mit 2 Tornaden.

Was nun die Tenzonen des Eble von Saignas betrifft, so sind dies, ausgenommen die eine mit Joan Lag, alles solche mit doppelgliedriger Frage, mit *joc partit*; da uns Tenzonen dieses Inhalts bisher nicht begegnet sind, so wäre es von Bedeutung, die Zeit ihrer Abfassung wenigstens ungefähr zu ermitteln. Dazu sind wir indess nur bei einer einzigen, bei der mit Guilhem Ademar im Stande, und auch hier müssen wir es bei einem ganz allgemeinen Ansatz bewenden lassen. Guilhem Ademar wird nämlich, wie wir sahen, in der Satire des Mönchs von Montaudon auf die zeitgenössischen Troubadours genannt; diese entstand nach PHILIPPSON p. 72 im Jahre 1199, nach SUCHIER, Jahrb. XIV, 121 aber noch vor 1194, und die in ihr genannten Troubadours gehören, soweit wir auch anderweitig von ihnen Kunde haben, durchweg erst dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts an; in die gleiche Zeit dürfen wir also auch Guilhem Ademar setzen, und seine Tenzone mit Eble wäre danach jedenfalls nicht früher als etwa Ende der 70er Jahre entstanden. Wir müssten dann annehmen, dass Eble sich bei Abfassung der Tenzone bereits in vorgerückterem Alter befunden habe, und dafür scheinen in der That seine Worte in Strophe 2 zu sprechen: „Nie ging es einem Menschen seit meiner Jugend durch Liebe schlimmer als mir“¹⁾; denn so konnte er doch nur sprechen, wenn seine Jugend bereits hinter ihm lag. War nun aber Eble noch ein Zeitgenosse des Guilhem Ademar und auch im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts noch dichterisch thätig, so ist jedenfalls die Möglichkeit vorhanden, dass auch seine übrigen, nicht genauer zu datirenden Tenzonen dieser späteren Zeit entstammen, und wir müssen dieselben also, soweit es sich um die älteren Tenzonen handelt, unberücksichtigt lassen.

Von den Tenzonen, deren Entstehungszeit wir etwas enger begrenzen können, folgen auf die bisher besprochenen zunächst die beiden zwischen Peirol und dem Delphin von Alvernhe: Dalfin, sabriatz me vos (M. W. II, 30) und Seigner, qual pen-

1) Guillem Gasmar, anc per amor
No traiz hom peiz de ma iouen
Cum ai faiz e faiz . . .

riatz vos (M. W. II, 32); denn unter dem seigner ist doch wohl kein anderer als der Delphin zu verstehen. Peirol dichtete nach Diez etwa seit dem Jahre 1180 und verliess den Hof des Delphin, wo er bis dahin gewohnt, nach dem dritten Kreuzzuge,¹⁾ also doch wohl noch im Laufe der neunziger Jahre. Innerhalb dieses Zeitraums müssten also die beiden Tenzonen entstanden sein. Beide sind nun Tenzonen mit doppelgliedriger Frage, die ersten dieser Art, welche uns begegnen.

Wir können also behaupten, dass die Existenz von Tenzonen mit *joc partit* vor den 80er Jahren nicht sicher bezeugt ist.

Seitdem, gegen Ende des zwölften Jahrhunderts, erscheinen nun solche in grosser Zahl. Wir können annehmen, dass die Tenzonen der Uisels, welche sich alle, mit Ausnahme der einen zwischen Joan Lag und Eble, um eine proponirte Frage drehen, damals erst entstanden. Von den Dichtern, welche etwa in dieser Zeit auftreten, erscheinen an Tenzonen mit *joc partit* ferner betheiligt: Guiraut von Borneil im Verein mit dem König Peire II. von Aragon (1196—1213); Raimbaut von Vaqueiras (1180—1207) mit Ademar und Perdigon (En Ademar, *chautetz de tres baros*, Arch. 32, 411), mit Coine (Seignen Coine, *jois e pretz et amors*, Arch. 35, 102); Gaucelm Faidit (1190—1240) mit Aimeric von Peguillan (1205—1270: Gaucelm Faidit, *de dos amics corals*, M. G. 1197), mit Elias von Uisel (N'Elias, *conseill vos deman*, M. W. II, 172) mit Savarie von Mauleon (1200—1230) und Uc von la Bacalaria, u. a.; Ademar mit Raimon von Miraval (ungef. 1190—1220: Miraval, *tenzon grazida*, Arch. 34, 379); Blacatz (1176—1237 nach O. SCHULTZ, Zeitschr. IX, 131) mit Peire Vidal (1175—1215: Peire Vidal, *pos far m'ave tenso*, M. W. II, 138) u. a. m.

Seit dieser Zeit bis zum Verstummen der provenzalischen Lyrik werden nun beide Gattungen der Tenzone, die Tenzone persönlichen Inhalts und die mit *joc partit*, gleichmässig neben einander cultivirt.

Auf die einzelnen Tenzonen in ihrer chronologischen Aufeinanderfolge noch näher einzugehen, würde zwecklos sein. Ich be-

1) Freilich scheinen mir diese Aufstellungen Diez'ens gänzlich unvereinbar mit der Behauptung des Mönchs von Montaudon: Peirol habe 30 Jahre lang denselben Rock getragen, — im Falle die Saitre des Mönchs wirklich, wie SUCHIER will, schon vor dem Jahre 1194 verfasst wurde.

schliesse deshalb hiermit die Durchforschung der Quellen und werde nun im folgenden Abschnitt die Anschauung, welche ich mir, ausgehend von den gewonnenen Resultaten, unter Zuhülfenahme allgemeinerer Erwägungen über die Tenzonendichtung gebildet habe, näher darlegen und begründen.

Wie wurden die Tenzonen gedichtet?

Ich glaube, dass seit sehr früher Zeit bei den provenzalischen Troubadours die Sitte des improvisirenden strophischen Wettgesanges bestand. Versgewandte, improvisatorisch begabte Dichter mochten es lieben, gegenseitig ihre Kräfte zu messen und ihre Geistesgegenwart, ihre Fertigkeit im poetischen Ausdruck und im raschen Finden entsprechender Reime einem lauschenden Zuhörerkreise vorzuführen, indem der eine dem andern eine Strophe zusang und dieser in der gleichen Melodie mit den gleichen Reimen erwiderte. Als die einfachsten Produkte solcher poetischer Wettkämpfe betrachte ich viele von den Coblas, deren uns in der Handschrift H, Arch. 34, 404—415 eine ganze Anzahl überliefert ist.

Wenn uns von verschiedenen dieser Strophen ausdrücklich mitgetheilt wird, dass die Dichter sie sich gegenseitig übersandten, so halte ich dieses Verfahren erst für secundär, für das ursprüngliche hingegen ihre Entstehung durch Improvisation. Diese kurzen Tenzonen machen mit ihrer oft nachlässigen Form und ihrem meist auf Verhältnisse persönlicher Art bezüglichen, stark humoristisch gefärbten Inhalt zum Theil durchaus den Eindruck von Gelegenheitsgedichten, Erzeugnissen einer übermüthigen Laune, die in animirter Gesellschaft entstanden und bestimmt waren, durch ihre derben Spässe die Lachmuskeln eines nicht eben zartfühlenden Publikums zu reizen. Es dürfte am Platze sein, von einigen derselben hier den Inhalt mitzutheilen.

Ganz burlesker Art sind die Coblen, welche Guilhem Figueira mit Aimeric von Peguilhan austauschte (Arch. 34, 404, 407 und 408; LEVY, G. Figueira ¹⁾, p. 55—57, besprochen p. 9).

1) LEVY, Guillem Figueira, ein prov. Troub. Berlin 1880.

„Nie sah man einen schöneren Wurf mit dem Käse, hebt hier Figueira einmal an (*Anc tan bel colp de joncada*), als ihn neulich Jacopis gegen Guilhem Testapelada vollführte; mögen sich andere darüber freuen, er selbst ist voll Erbitterung; und war sein Kopf dadurch weiss von Käse, manchesmal war er schon schwarz von Blut“. Ihm entgegnet Aimeric: „Nie sah man wohl einen schöneren Schwerthieb als ihn Auzer dem Guilhem Gautasenhada ins Gesicht versetzte; denn so stark traf er ihn, dass er ihm beinahe das eine Auge ausgehauen hätte, und sein Auge, das sonst schwarz war, ist nun weiss und sein Mund von Blut röther als Scharlach“. ¹⁾ Auf einen Vorfall zwischen Bertran von Aurel und einem gewissen Guilhem del dui fraire bezieht sich der Coblenwechsel: N'Aimeric, *queus par del pro Bertran d'Aurel*, worin Figueira an Aimeric die Frage richtet, was er von dem edlen Bertran denke, der neulich ein ganz neues Spiel gespielt und dem Guilhem zwei Mal mit dem Messer Schach angeboten habe, als Guilhem aber selbst vom Leder zog, von dem Spiel abgestanden sei; Aimeric erwidert, Bertran habe ganz Recht daran gethan, dass er sich ohne Nachtheil aus der Schlinge gezogen habe. Ein dritter Strophenwechsel: Bertram d'Aurel, *se moria*, an dem ausser den beiden genannten Dichtern noch Bertran von Aurel und Lambert theilnehmen, beginnt damit, dass Figueira an Bertran die Frage richtet, wem Aimeric, im Falle er noch vor dem Allerheiligenfeste stürbe, seine in der Lombardei mühselig erworbenen Reichthümer hinterlassen werde. In der zweiten Strophe wendet sich Aimeric seinerseits an Bertran mit der Frage, wem wohl Figueira, im Falle er durch Herrn Auzers Hand den Tod fände, sein falsches verrätherisches Herz hinterlassen würde, das voll sei von Trug, Thorheit und Unehre, wer die putans, die Trinker dann anführen solle. Bertran vertheilt daraufhin in einer an Aimeric gerichteten Antwortstrophe die schlechten Eigenschaften Figueiras, Herr Coanet solle den Trug haben, denn das sei sein Gewerbe, Herr Auzer die Thorheit, Herr Lambert die putia u. s. w. In der vierten Strophe erklärt Lambert, er sei mit dem ihm zugewiesenen Theile vollkommen zufrieden. — Wir hören in seiner Biographie von dem hier betheiligten Toulousaner Schnei-

1) Statt: *El cais plus ros d'escarlatra e de sanc* ist doch wohl zu lesen: *d'escarlatr'a de sanc*. Denn den Mund „röther als Blut“ zu nennen, wäre doch sinnlos.

der und Jongleur Guilhem Figueira, er habe mit Vorliebe in den Wirthshäusern, unter dem niederen Volke verkehrt. Sehen nicht Strophen wie die obigen ganz danach aus, als wären sie im Zecherkreise aus dem Stegreif entstanden, indem die Dichter sich selbst und ein nicht sehr gewähltes Publikum auf diese Weise belustigten?

Wie anders als durch Improvisation sollten auch die Verse, welche Guilhem Raimon mit Aimeric von Peguilhan austauschte: N'Aimeric, queus par d'aquest marques (Arch. 34, 404) entstanden sein? Denn wenn hier Raimon einfach mit den Worten beginnt: „Herr Aimeric, was denkt Ihr von diesem Marquis?“, so ist das doch kaum anders zu erklären, als dass er damit auf eine anwesende Person direct hindeutet. Von Zeile zu Zeile abwechselnd sprechen die Dichter sich tadelnd über den betreffenden Marquis aus, von dem sie wünschen, er möchte mehr seinem Vater oder seinem Bruder gleichen; doch trösten sie sich mit der Hoffnung, dass er sich vielleicht noch bessern könne, da er ja noch jung und bei Gott kein Ding unmöglich sei.

In der Strophe: Cavaire, pos bos joglars est (Arch. 34, 406) fragt der Ritter Folco den Jongleur Cavaire spöttisch, wodurch er sein Bein verloren, ob er vielleicht einen Pilger auf dem Wege ermordet habe. „Ein Ritter, den ein Jongleur bekleidet, entgegnet Cavaire, der entkleidet sich seiner Ritterschaft; denn ein Jongleur des Markgrafen von Este hat Euch bekleidet, Folco; wie mögt Ihr mich deshalb fragen, wer Euch verstümmelte, da ich Euch nicht frage, wer Euch kleidete?“

Folquet von Romans verspottet in einer Strophe: Nicolet, gran malenansa (Arch. 34, 412) den Nicolet von Turin, weil ihm im Kampfe die Sporen bessere Dienste geleistet hätten als die Lanze und er Harnisch und Schwert, ohne einen Hieb auszutheilen, einem Diener abgenommen habe. Nicolet erklärt scherzhaft, er habe gefunden, dass die Burgunder schlechte Gesellschafter seien, sie hätten ihm seine gute Laune gleich vollständig verdorben; deshalb habe er sich durch die Flucht von ihnen getrennt und sich lieber den edlen Grafen Gottfried und Hubert angeschlossen.

Strophen solchen Inhalts sind es offenbar, die die Biographien als *coblas de solatz* bezeichnen, Strophen, welche der Unterhaltung dienen. So wird von Bertran von Alamano berichtet: Cortes cavalliers fo e gens parlans, e fetz bonas coblas

de solatz e sirventes (Chab. p. 95); von Gui von Cavaillon: Fetz bonas tensons e bonas coblas d'amor e de solatz (Chab. p. 94); von Peire von Maensac: Fort fo adregz hom e de bel solatz; e fez avinens cansos de sens e de motz, e bonas coblas de solatz (Chab. p. 58).

Einem solchen Brauche des Wettgesanges verdankt nun meiner Ansicht nach auch die eigentliche Tenzzone ihre Entstehung; konnten wir doch gerade für einige Tenzonen specifisch persönlichen Inhalts, wie es die älteste uns erhaltene Tenzzone, die Cercalmonsche ist, Improvisation ziemlich sicher nachweisen. Tenzonen wie die des Joan Lag mit Eble: Qui vos dara respieg, dieus lo maldia, die des Bertran von Gordon mit Peire Raimon: Totz tos afars es niens (Arch. 34, 382), die des Guilhem Rainol von At mit Guilhem Magret: Magret, pojat m'es al cap (M. G. 956) werden gewiss schon in der ältesten Zeit in grösserer Zahl existirt haben und nur ihres rein persönlichen Inhalts wegen nicht aufbewahrt worden sein. Gegenseitiger Spott, scherzhafte Besprechung irgend einer persönlichen Angelegenheit werden ursprünglich den Inhalt dieser Streitlieder gebildet haben. Im Geiste der höfischen Poesie war es dann begründet, wenn die Tenzzone auch die Minne in ihren Bereich zog, sei es, dass ein Dichter dem andern sein Leid klagte und dieser ihn zu trösten suchte, wie in den Tenzonen Bernarts von Ventadorn, oder dass man über den Werth der Minne überhaupt stritt, wie es Uc Catola und Marcabrun in ihrer Tenzzone thun.

In seinem Ursprung ganz unabhängig von der Tenzzone existirte nun, wie ich vermuthe, bei den Provenzalen als eine Form der geselligen Unterhaltung das *joc partit*, das getheilte d. h. ausgetheilte Spiel; dies bestand darin, dass einer aus der Gesellschaft einem oder mehreren Anwesenden eine mehrgliedrige Frage vorlegte, woraufhin der Gefragte sich für einen der vorgelegten Fälle zu entscheiden und seine Entscheidung mit Gründen zu stützen hatte. Der Fragesteller selbst vertheidigte den Satz, den man ihm übrig gelassen hatte. Die Zahl der vorgelegten Fälle mochte in der Regel der Zahl der Theilnehmer entsprechen. Hatte nun jeder seine Meinung gesagt und hatte man in Rede und Gegenrede eine Zeit lang über das Thema verhandelt, so wurden aus der Zahl der anwesenden Personen Schiedsrichter vorgeschlagen, deren Urtheil man sich fügte. Da es durchaus ein Spiel des Witzes war, bei dem

jeder seine Gewandtheit im Disputiren zu zeigen Gelegenheit hatte, so war die Form jedenfalls die der ungebundenen Rede. Die Themata waren dem Sinne der Zeit gemäss in der Regel Fragen der Galanterie, und es galt für eine besondere Kunst, interessante Fälle zu ersinnen. Von dem *joc partit* als einer Form der geselligen Unterhaltung giebt uns Amanieu des Escas in seinem aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts stammenden Ensenhamen *de la donzela* (der gute Ton für junge Mädchen) ausdrücklich Kunde. Er giebt dem Fräulein u. a. folgende Ermahnung (Chr. p. 329, 31):

E si voletz bastir
Solatz de jocs partitz,
Nols fassatz descausitz,
Mas plazens e cortes.

Er räth ihr dann an anderer Stelle (Chr. p. 331, 6), wenn in Gesellschaft sich ihr ein Herr aufmerksam zeige, so solle sie nicht kurz angebunden sein, sondern auf seine Unterhaltung eingehen. „Und wenn Euch seine Rede langweilt und Verdruss macht, so fragt ihm nach Neuigkeiten: Welche Frauen sind schöner, die Gascognerinnen oder die Engländerinnen? welche sind liebenswürdiger, treuer, besser? Und wenn er Euch sagt: Die Gascognerinnen, so antwortet ohne Scheu: Verzeiht, mein Herr, die Frauen von England sind trefflicher als die irgend eines anderen Landes. Sagt er Euch hingegen: Die Engländerinnen, so antwortet: Wollet mirs nicht verübeln, mein Herr, die Gascognerinnen sind trefflicher. Und streitet so darüber. Dann ruft etliche aus der Gesellschaft herbei, damit sie Euren Streit entscheiden, wer Recht und wer Unrecht hat.“ Ganz ähnliche Fragen wurden bekanntlich auch in Tenzonen verhandelt, so in der zwischen Raimon von las Salas und Bertran von Avignon: Bertran, *si fossetz tan gignos* (M. G. 1087) die Frage, wer ritterlicher, tapferer und freigebiger sei, die Lombarden oder die Provenzalen. Auf die gleiche Sitte nimmt auch Guiraut von Calanson in seinem aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammenden Ensenhamen Bezug, wenn er dem Spielmann Fadet als Künste, die er verstehen müsse, unter anderem nennt (BARTSCH Denkm. p. 94):

Sapchas trobar
E ben tombar
E ben parlar e jocs partir;

desgleichen Raimon Vidal von Bezaudun in seinem aus der gleichen Zeit stammenden Gedichte vom Verfall der Poesie, wo er von der Beliebtheit der getheilten Spiele spricht und diejenigen tadelt, welche, dem verkehrten Hange der Zeit folgend, nur darauf bedacht sind, getheilte Spiele zu erlernen. Er sagt (B. Denkm. p. 187):

Mant home son aisi com vos
 E d'autre saber atretal,
 Que car non an sen natural
 Adaut ni bo van per lo mon
 Vagan e no sabon per on
 S'en vay homs adretz ni cortes;
 Ni lur faitz ni lur sens non es,
 Mas en apenre jox partitz.
 E es us motz estranh c'om ditz
 Als pecx, quels ten hom aut e car.

Unter den jox partitz sind hier jedenfalls nicht Tenzonen zu verstehen, sondern nur Streitfragen, die den Tenzonen zu Grunde liegen, wie ja auch von Fadet nur verlangt wird, dass er Spiele auszutheilen verstehe.

Dieses getheilte Spiel war wohl sehr alt; auf nichts anderes bezieht sich die oben angeführte Stelle beim ältesten Troubadour, dem Grafen von Poitiers: Theilt Ihr mir ein Liebespiel aus, so bin ich nicht so thöricht, dass ich nicht das beste unter den schlechten zu wählen wüsste.¹⁾

Gegen Ende des 12. Jahrhunderts nun, vielleicht in den 80er Jahren, verschmolz man das joc partit mit der Tenzone, indem man ersonnene Streitfragen zum Gegenstand des Wettgesanges machte und Schiedsrichter ernannte, wie das beim joc partit Brauch war; so entstand jene von nun an so stark cultivirte Gattung des Streitgedichts, welche man häufig als die eigentliche, ursprüngliche Form desselben angesehen und mit dem besonderen Namen Partimen bezeichnet hat.

1) Von dem getheilten Spiel als einem damals sehr beliebten Gegenstand der Unterhaltung spricht auch BARTSCH: Die Formen des geselligen Lebens im Mittelalter, Gesammelte Vorträge und Aufsätze, Freiburg und Tübingen 1883. Wenn er aber meint, es habe sich erst aus diesem Spiele als eine eigene Dichtungsart die Tenzone entwickelt, so scheint mir diese Anschauung nicht richtig.

Vielleicht dürfen wir auch über den Ausgangspunkt dieser neuen Art der Tenzzone eine Vermuthung wagen. Wir sahen den Delphin von Alvernhe an zwei *Joc partit*-Tenzonen mit Peirol betheiligt, welche wahrscheinlich zu den ältesten gehören, die wir besitzen: desgleichen verfasste der Delphin eine solche mit Perdigon (*Perdigon, ses vasselatge*, M. G. 1016) und mit Uc (*Dalfin, respondetz mi sius platz* M. G. 457), welche letztere bei ihrer höchst eigenartigen Gestalt wohl gleichfalls zu den ältesten derartigen Tenzonen gehören dürfte. Der Delphin ist ausserdem an einigen Coblenwechseln betheiligt; er wird in mehreren Tenzonen zum Schiedsrichter ernannt und hatte überhaupt Ruf als Richter des Gesanges; Guiraut von Borneil sagt von ihm: *So di'l Dalfins, que conois los bos chans* (M. W. I, 201). Er stand also sowohl durch eigene Production als durch seine Kritik in besonders naher Beziehung zur Tenzonendichtung. Nun wissen wir, dass der Delphin einen besonders prächtigen Hof hielt und ihn zu einem der vorzüglichsten Sammelplätze der Dichter machte. Raimon Vidal in seinem schon oben citirten Gedichte vom Verfall der Poesie giebt eine Schilderung dieses Hofes, die er einem Jongleur in den Mund legt (BARTSCH Denkm. p. 148). „Gab es je einen glänzenden Hof, edle Gesellschaft und schöne Unterhaltung, so war es dort.“ Er erzählt dann von dem „*gran solatz*“ der Ritter und fahrenden Sänger, als sie eines Abends um Weihnachten herum beim klaren Feuer versammelt gewesen seien. Ich meine, der Gedanke liegt da nicht zu ferne, dass eben dieser glänzende, lebenslustige, unterhaltungsbedürftige Hof, an dem ein reges geistiges Leben herrschte, die Geburtsstätte, sozusagen, dieser neuen Gestalt der Tenzzone, der Tenzzone mit *joc partit* gewesen sein möchte. Soviel dürfen wir jedenfalls aus dem obigen schliessen, dass die Tenzzone sich daselbst einer eifrigen Pflege erfreute.

Was nun das bei Abfassung der Tenzonen gebräuchliche Verfahren betrifft, so nehme ich, wie gesagt, an, dass zunächst die Tenzonen persönlichen Inhalts, welche zugleich die älteste Form des Streitgedichts darstellen, theilweise wirklich von zwei Dichtern vor einem Zuhörerkreise improvisirt wurden.

Auf das Bestehen eines solchen Brauches des improvisirenden Wettgesanges bei Völkern mit beweglicher Einbildungskraft hat schon Schlegel aufmerksam gemacht. Er weist hin auf die Wettgesänge der Hirten in Theokrits Idyllen, welche

doch nur das Leben des sicilischen Hirten der damaligen Zeit widerspiegeln, er erinnert an skandinavische Ueberlieferungen und erzählt, dass noch heutzutage in Italien beim Carneval sich Leute aus dem Volk unter Begleitung der Guitarre improvisirte Spottverse zusingen, indem immer der Angegriffene in der nämlichen Melodie erwidere. Speciell über Italien äussert sich in dieser Beziehung SCHUCHARDT, Ritornell und Terzine p. 127 folgendermassen: „In Italien, wenigstens im südlichen und mittleren, hat von jeher der Wechselgesang geblüht; man denke nur an die Fescenninen, die *versibus alternis opprobria rustica* und an die Eklogen Virgils, aus denen Imbriani eine Stelle mit Glück in italienische Ritornelle übertragen hat. Denn die Ritornelle sind es besonders, die in Feld und Garten wie leichte Spielbälle herüber und hinüber fliegen ...“

Ueber einen noch heutzutage in manchen Gegenden bestehenden volksmässigen Brauch des Wettgesanges bringt Gustav MEYER in seinen Studien über das Schnaderhüpfel (Essays und Studien zur Sprachgeschichte und Volkskunde, Berlin 1885, p. 366) folgende Citate bei, die auch hier nicht fehlen dürfen: „Bei Besprechung der Volkslieder aus Orléanais erwähnt Champfleury, dass in Sologne bei einem Dorffeste sich die Burschen und Mädchen in einer Schenke versammeln und zwar in getrennten Zimmern. In einem gegebenen Augenblick öffnen die Burschen die Verbindungsthür, einer von ihnen tritt hervor und singt ein Spottverschen gegen die Mädchen, obwohl es eigentlich dem starken Geschlecht nicht ziemt, vorbereitet gegenüber den Mädchen zu erscheinen, die unvorbereitet sofort eine Antwort gegen die Burschen zu richten haben. Dann folgt ein Spottverschen dem andern, hinüber und herüber“.

Ueber die italienische Sitte des Austausches von Ritornellen berichtet Paul Heyse: „Wie in den bayrischen und tiroler Bergen Jäger, Sennerinnen und Holzknechte sich die Abende verkürzen, indem einer den andern in Schnaderhüpfeln überbietet, so sind auch die Ritornelle gesellig und locken einander hervor. Der Hirt tritt an den Rand der Schlucht und wirft seinem Nachbar oder seiner Nachbarin, die drüben weidet, seinen Handschuh hinüber, indem er beginnt:

Wer nimmt es mit mir auf in Ritornellen?

In Vorrath hab' ich noch sechs Pferdelaisten,

Wer schönre weiss, als ich, der mag sich stellen.

Dann wiederhallen die Thäler stundenlang von ihrem Wechselgesang, der mit dieser eigenthümlichen Cantilene und ihren silbernen und schrillen Stimmen bis an die Wolken dringt.“

Aus Wales erzählt Julius Rodenberg (Ein Herbst in Wales, S. 315): „Leidenschaftliche Tänzer sind die Waliser nicht. Sie haben nur eine Leidenschaft — die Leidenschaft zu singen. Kein Tanz, keine Lustbarkeit, wo sie nicht zuletzt um die Harfe zusammen rückten und ihre Penillion zu den Variationen des Harfners anstimmten. Sie singen ohne Unterbrechung fort, einer nach dem andern, und jeder eine andere Strophe als der Vorgänger. In der Regel wird in diesem Wechselgesang ein heiterer Streit geführt; jeder Sänger sucht seinem Vormann durch sein Penill zu widersprechen, wobei die Gewandtern oft auf die sinnreichste Weise extemporiren. Die meisten aber haben hunderte von Penillion im Kopfe, so dass sie für jede Gelegenheit und auf alle Fälle gerüstet sind.“

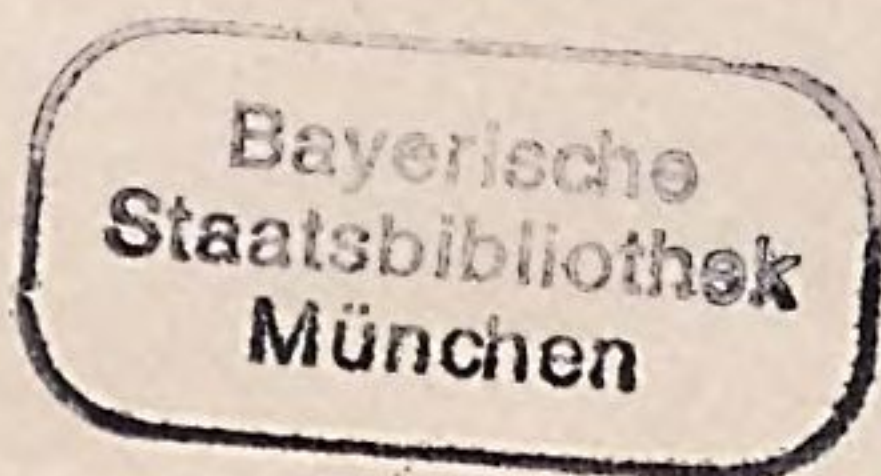
Ich frage: Sollte nicht auch in der Provence eine ähnliche volksmässige Sitte des improvisirenden Wettgesanges bestanden haben, welche die Troubadours in ihren Coblen und Tenzonen nur nachahmten und kunstmässig ausbildeten? Manche der uns erhaltenen Coblenwechsel, wie die oben mitgetheilten Guilhem Figueiras, könnte man, meine ich, geradezu als provenzalische Schnaderhüpfel bezeichnen. Wie leidenschaftlich man damals in allen Volksschichten der Lust am Gesange huldigte, das zeigt uns z. B. eine Stelle aus den Regles des Raimon Vidal (Rom. VI, 345), wo es heisst: „Ihr mögt an einen noch so einsamen und abgelegenen Ort kommen, so werdet Ihr, falls sich daselbst Leute in geringerer oder grösserer Anzahl befinden, alsbald den einen oder den andern oder auch alle zusammen singen hören; denn selbst die Hirten im Gebirge kennen kein grösseres Vergnügen als zu singen.“

Wenn irgendwo, so waren jedenfalls bei den Provenzalen die Bedingungen für die Entstehung eines solchen Brauches im reichsten Maasse vorhanden, mochte derselbe nun ursprünglich ein volksmässiger sein oder sich erst unter den Troubadours selbst ausgebildet haben. Die natürliche Lebhaftigkeit und angeborene Beredsamkeit des Südländers, der das Dichten in hohem Grade erleichternde, wahrhaft unerschöpfliche Reichtum an Reimen, über den die provenzalische Sprache verfügte, der damals vorhandene unmittelbare Zusammenhang der

Poesie mit dem Leben, das Bedürfniss der höfischen Kreise nach anregender Unterhaltung, — alles das musste der Entwicklung des Brauches poetischer Wettkämpfe ausserordentlich förderlich sein. Dass solche, wie wir hören, gerade in Italien seit alter Zeit üblich waren, ist bei der zwischen dem Charakter des Südfranzosen und des Italieners bestehenden Verwandtschaft gewiss sehr zu beachten.¹⁾

Der Haupteinwand, der sich gegen die Annahme der Improvisation von Tenzonen geltend machen lässt, ist natürlich der, man stelle damit zu hohe Anforderungen an die Kunst der Dichter, es sei nicht glaublich, dass inhaltlich und formell durchaus correcte Strophen, wie es die Tenzonenstrophen sind, nach vorgeschriebenen Reimen aus dem Stegreife verfasst wurden, und als Zeugniss dafür, dass die Troubadours überhaupt nur langsam dichteten, mag man die bekannte Erzählung von dem Wettstreit des Arnaut Daniel mit dem Jongleur anführen (Chab. p. 13), wo beiden ein Zeitraum von nicht weniger als zehn Tagen zur Abfassung einer Canzone gegeben wird. Aber was diesen letzteren Hinweis betrifft, so fällt es doch sehr ins Gewicht, dass es sich hier um eine Canzone in schweren Reimen handelt und dass die uns erhaltene Canzone, welche der Jongleur innerhalb des genannten Zeitraums verfasst haben soll: *Anc ieu non l'ac, mas ella m'a* (M. W. II, 72) eine höchst kunstvolle metrische Form zeigt, nämlich: 8a 8b 8c 7d' 7e' 4f' 6f' 4g 2g 4h' 5h' mit den Reimen: a ors ol orna ama anda en ida, wohingegen die Tenzonen häufig gerade sehr leichte Reime und in der Regel ganz einfache metrische Formen aufweisen; es ist ferner zu beachten, dass in den 10 Tagen die Canzone auch componirt werden musste, während ja bei der Tenzone die Melodie immer schon durch den Herausforderer gegeben war. Ich glaube deshalb nicht, dass die nach Angabe der Biographie beiden Dichtern gewährte Frist uns als Massstab dienen kann für die Schnelligkeit, mit der die Troubadours eine einfache Tenzonenstrophe zu verfassen im Stande waren.

1) Die von SELBACH p. 20—35 erörterte Möglichkeit einer Entstehung der Tenzone durch Nachahmung VIRGIL'scher Eklogen oder lateinischer Conflictus ist natürlich von vornherein ausgeschlossen, da zwischen den genannten Dichtungen und den eigentlichen Tenzonen der fundamentale Unterschied besteht, dass jene von einem einzelnen, diese hingegen von verschiedenen Dichtern verfasst wurden.



Vielmehr scheint es mir recht wohl denkbar, dass es Troubadours gab, welche durch fortgesetzte Ausübung ihres Berufes, durch unablässige Beschäftigung mit der Dichtkunst hinreichende Routine erlangten, um sich in nicht sehr schwierigen metrischen Formen — die Reime mussten sich ja im Provenzalischen oft ganz von selbst einstellen — ohne lange Ueberlegung poetisch ausdrücken zu können. Wollte man aber auch zugeben, dass bei sämtlichen späteren Tenzonen durch Annahme von Improvisation allzu hohe Anforderungen an die Gewandtheit der Dichter gestellt würden, so könnte dieser Einwand doch keineswegs als zutreffend erachtet werden für Tenzonen von der höchst einfachen Form der Marcabrun'schen (8 a 8 a 8 a 8 b), also auch nicht für die ältesten Tenzonen überhaupt, da ja diese, wie schon oben ausgesprochen, höchst wahrscheinlich, wenn nicht in der gleichen, doch in einer ähnlichen Form abgefasst waren wie die Marcabrun'sche Tenzone; es bliebe also immerhin die Möglichkeit bestehen, dass die Tenzonen wenigstens ursprünglich wirklich improvisirt wurden.

Dass jeder beliebige Jongleur oder Troubadour im Stande gewesen sei, sich an einem solchen Wettgesang zu betheiligen, brauchen wir ja durchaus nicht anzunehmen; ein besonderes improvisatorisches Talent mochte dafür wohl erstes Erforderniss sein; aber diese Gabe findet sich bekanntlich gerade im Süden sehr häufig. Auch liegt nichts Unwahrscheinliches in dem Gedanken, es möchten nicht alle Tenzonen gleich Anfangs die Gestalt gehabt haben, in der sie uns erhalten sind; es ist recht wohl möglich, dass man bei der Niederschrift nachfeilte, etwaige Unebenheiten wegschaffte, ja sogar Lücken ergänzte. Und was die Form der Improvisation selbst betrifft, so brauchen wir uns dieselbe ja keineswegs so vorzustellen, als seien die Antworten sich Schlag auf Schlag gefolgt, als habe, sowie der eine Sänger mit seiner Strophe zu Ende war, sein Partner schon die Entgegnungsstrophe zur Hand gehabt; es mochten wohl zwischen dem Vortrag der einzelnen Strophen Pausen eintreten, welche es dem Dichter, an dem eben die Reihe war, ermöglichten, sich zu überlegen, was er erwidern wollte, und seine Strophe im Kopfe ungefähr fertig zu stellen. Wesentlich ist nur, dass die Dichter sich persönlich gegenüberstanden, dass ein Zuhörerkreis anwesend war und dass vor diesem die Tenzone in ununterbrochener Folge

entstand, indem jeder seine Entgegnung sofort zum Vortrag brachte.

Nehmen wir also an, es seien poetische Wettkämpfe zunächst in der Form von Tenzonen persönlichen Inhalts in der That üblich gewesen, so dürfen wir wohl nicht bezweifeln, dass auch Tenzonen mit *joc partit* auf diesem Wege entstanden, wenn uns gleich keine derselben feste Anhaltspunkte dafür an die Hand giebt.

Nun war aber Improvisation zwar, wie ich meine, die ursprüngliche, jedoch nichts weniger als die ausschliessliche Entstehungsform der Tenzonen. Konnten wir doch im Laufe unserer Untersuchung sofortige schriftliche Abfassung für einige Tenzonen mit Bestimmtheit nachweisen, für andere in hohem Grade wahrscheinlich machen, und nichts berechtigt uns zu der Annahme, es seien dies nur seltene Ausnahmen gewesen. Zweifelsohne ist ein ganz bedeutender Theil der uns erhaltenen Tenzonen nicht improvisirt, sondern in Musse von den Dichtern bei persönlichem Zusammensein schriftlich abgefasst worden, mit der Bestimmung, in fertiger Gestalt vorgetragen zu werden; ist es doch eine naheliegende Vermuthung, dass gerade Tenzonen, die improvisirt waren, sehr oft überhaupt nicht zur Aufzeichnung gelangten. Aber der Vortrag solcher in Musse verfasster Gedichte war meines Dafürhaltens eben doch nur eine Nachahmung der wirklichen poetischen Wettkämpfe, von der wir vielleicht annehmen dürfen, sie sei erst dadurch veranlasst worden, dass man aus dem Stegreif verfasste Tenzonen aufzeichnete und weiter verbreitete, also gleichfalls in fertiger Gestalt zum Vortrag brachte. Mit der Zeit mag dann schriftliche Behandlung der Tenzonen mehr und mehr Brauch geworden sein; die Tenzonen des Guiraut Riquier sind gewiss alle in dieser Weise entstanden.

Noch weiter entfernte man sich schon sehr früh von dem ursprünglichen Verfahren, indem auch einzelne Dichter ganze Tenzonen in Rede und Gegenrede verfassten, mochte es ihnen nun darauf ankommen, Anschauungen, zu deren Vertreter sie ihren fingirten Gegner machten und die derselbe in der That vertreten mochte, zu bekämpfen, oder mochte sich ihnen aus irgend einem anderen Grunde die Form des Zwiegespräches als die geeignetste für die Darlegung ihrer Gedanken darbieten. Doch sind derartige von einem einzelnen

Dichter verfasste Tenzonen nach unseren Ermittlungen ganz selten.

Dass es von jeher Sitte gewesen sei, sich bei den poetischen Wettkämpfen dem Urtheile einzelner zu diesem Zwecke ernannter Richter zu unterwerfen, ist bei dem Mangel jeglicher daraufbezüglicher Angaben in den Tenzonen persönlichen Inhalts kaum wahrscheinlich, vielmehr dürfte, wie schon oben ausgesprochen wurde, die Ernennung von Schiedsrichtern dem getheilten Spiel entstammen und sich auf Tenzonen mit *joc-partit* beschränkt haben.



Zenker, Rudolf,

Die Provenzalische Tenzone Eine literarhist. Abh

Leipzig 1888

L.lat.f. 289 b#Beibd.4

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11645697-9